ZNAK

MIESIĘCZNIK

SZTUKA SAKRALNA

KRAKÓW

Rok XVI GRUDZIEŃ (12) 1964

126

REDAGUJE ZESPÓŁ

Hanna Malewska, Maria Morstin-Górska, Stefan Swieżawski, Stanisław Stomma, Jerzy Turowicz, Stefan Wilkanowicz, Jacek Woźniakowski, Jerzy Zawieyski

Redaktor Naczelny: **Hanna Malewska**
Sekretarz Redakcji: **Halina Bortnowska**

Adres redakcji: Kraków, Sienna 5, I p., tel. 256-84
Sekretariat czynny w godz. 10—15
Redakcja przyjmuje w godz. 13—15

Adres Administracji: Kraków, Wiślna 12, I p., tel. 213-72
Administracja przyjmuje w godz. 9—13

Prenumerata krajowa: kwartalnie zł 36.—; półrocznie zł 72.—; rocznie zł 144.—
Prenumerata przez wpłaty na konto „Ruchu" Kraków, ul. Worcella 6, PKO No 4-6-777 albo przez urzędy pocztowe i listonoszy.

Prenumerata zagraniczna: kwartalnie zł 50.40; półrocznie zł 100.80; rocznie zł 201.60
Prenumerata przez wpłaty na konto PKWZ „Ruch" Warszawa, ul. Wilcza 46, PKO 1-6-100024.

Zamówienia i przedpłaty przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty

Cena zeszytu zł 12.—

Egzemplarze archiwalne „Znaku" nabywać można w **Administracji miesięcznika „Znak", Kraków, ul. Wiślna 12** oraz w następujących księgarniach:

Katowice: Księgarnia św. Jacka, ul. 3 Maja 18; **Kraków:** Księgarnia Krakowska, ul. św. Krzyża 13; **Łódź:** Księgarnia „Czytaj", ul. Narutowicza 2; **Poznań:** Księgarnia św. Wojciecha, Pl. Wolności 1; **Warszawa:** Księgarnia św. Wojciecha, ul. Freta 48; **Wrocław: Księgarnia Archidiecezjalna, ul. Katedralna 6.**

Maszynopis otrzymano 23. X. 1964 Druk ukończono w grudniu 1964
Format A-5 Papier druk. sat. kl. V 61×86 65 g Ark. druk. 9
Zam. 482 23. X. 1964 Nakład 7.000+350 egz. G-38

Krakowskie Zakłady Graficzne, Zakład Nr 7, Kraków, Kazimierza Wielkiego 95

ZNAK
MIESIĘCZNIK
Rok XVI Nr 126 (12)
Grudzień 1964
KRAKÓW

PAWEŁ VI DO ARTYSTÓW

DRODZY PANOWIE I NAJDROŻSI SYNOWIE!

...Kościół potrzebuje was. Nasza posługa wymaga waszej współpracy, bo, jak wiecie, polega ona na głoszeniu i przybliżaniu umysłom i sercom świata ducha, świata tego, co niewidzialne i czego nie można nazwać. Wy umiecie znaleźć formy przystępne i zrozumiałe dla rzeczy niewidzialnych — to wasz zawód i wasze powołanie. Wasza sztuka polega właśnie na porywaniu skarbów ze świata ducha i przyodziewaniu ich w słowa, barwy, formy — w dostępność dla ludzi. I to nie taką, o jaką ubiega się nauczyciel logiki czy matematyki. (...) Wy macie jeszcze ten przywilej, że możecie w samym akcie, w którym czynicie świat ducha przystępnym i zrozumiałym, zachować jego niewysłowioność, jego transcendencję, jego tajemnicę oraz konieczność dochodzenia do niego z łatwością i równocześnie z wysiłkiem. Jeśli zabraknie nam waszej pomocy, nasza posługa stanie się jąkaniem i czymś niepewnym. Trzeba przywrócić przyjaźń pomiędzy Kościołem i artystami. Co prawda nie została ona nigdy zniszczona. Lecz, jak to się zdarza pomiędzy przyjaciółmi, coś się zepsuło. Nie zniszczyliśmy naszej przyjaźni, ale zmąciliśmy ją. Czy mogę pozwolić sobie na słowo szczere? Opuściliście nas trochę, odeszliście daleko pić z innych źródeł, szukać — do czego zresztą mieliście prawo — wyrazu dla innych rzeczy, już nie naszych. (...) Niektóre dzieła sztuki ranią nas,*

* Fragmenty przemówienia papieża Pawła VI do artystów wygłoszonego w kaplicy sykstyńskiej oraz zamieszczonego w „L'Osservatore Romano" z 10. V. 1964 r.

strażników całej ludzkości, strażników pełnego spojrzenia na człowieka, jego zdrowia, jego równowagi. (...)

Ale i my wzbudziliśmy w was zaniepokojenie, ponieważ nałożyliśmy wam jako kanon naśladownictwo, wam, którzy jesteście twórcami, zawsze żywotnymi i tryskającymi tysiącem pomysłów i tysiącem nowości. Mówiliśmy wam, że posiadamy swój styl — trzeba mu sprostać, że posiadamy swoją tradycję — trzeba jej być wiernym, że mamy swoich mistrzów — trzeba ich naśladować, że mamy swoje kanony — nie istnieje inna droga. Przygnietliśmy was ciężarem nie do zniesienia. Przebaczcie nam! I my także opuściliśmy was. Nie pokazaliśmy wam naszych spraw, nie wprowadziliśmy was w miejsce święte, gdzie tajemnice Boga budzą w sercu ludzkim radość, nadzieję i upojenie. (...) Tak, język wasz był uległy naszemu światu, ale skrępowany, wymuszony, niezdolny do odnalezienia swojego wolnego słowa. Czuliśmy wówczas niepełność tego wyrazu artystycznego. I — uczyńmy dzisiaj pełne confiteor, *przynajmniej tu — obchodziliśmy się z wami bardzo źle, uciekliśmy się do surogatów, do „oleodruków", do sztuki o małej wartości i nikłych zaletach. Co prawda, na nasze usprawiedliwienie, nie było wtedy sposobu, aby uzyskać dzieła wielkie, nowe i godne podziwu. Zapuściliśmy się i my w kręte zaułki, gdzie źle się służyło sztuce, pięknu oraz — co jest dla nas gorsze — kultowi Boga. (...)*

Czy nie zawrzemy od dzisiaj pokoju? Tu, natychmiast? Czy nie pójdziemy sobie na spotkanie, przyjaciele? (...) Artyści najdrożsi, powiedzmy sobie zatem jedno słowo: Do zobaczenia!

tłum. St. G.

KS. JAN POPIEL SJ

ZAGADNIENIE SAKRALNEGO WYRAZU SZTUKI CHRZEŚCIJAŃSKIEJ[1]

W DYSKUSJACH prowadzonych na temat dzieł sztuki religijnej[2] słyszy się nieraz wypowiedzi twierdzące, że pewne dzieło „pozbawione jest sakralnego wyrazu", inne natomiast „posiada wyraz sakralny". Przy bliższej analizie wypowiedzi tego typu okazuje się, że nie jest wcale sprawą prostą określić, co to znaczy posiadać wyraz sakralny. Odpowiedź na to pytanie jest niezwykle ważna dla każdego, kto zajmuje się teorią sztuki religijnej. Problem sakralnego wyrazu sztuki religijnej łączy się z zagadnieniem, w jaki sposób pierwiastek boski znajduje swój wyraz w kształcie widzialnym. Artykuł niniejszy jest próbą znalezienia rozwiązania obu zagadnień. Badania dotyczące sakralnego wyrazu dzieła sztuki

---

[1] Artykuł niniejszy został napisany w oparciu o obszerniejszą, nie wydaną pracę autora o estetyce sztuki sakralnej, stąd jego nierówności i skrótowe w niektórych partiach traktowanie zagadnienia.

[2] By uniknąć nieporozumień, warto może podać zestawienie bliskich sobie pojęć, związanych ze sztuką religijną, a używanych nieraz zamiennie.

1. Sztuka religijna. Jest to sztuka związana z tą sferą działania i przeżyć człowieka, którą nazywamy religią. Religia jest tu pojęta jako zespół wierzeń, obrzędów, nakazów i zakazów o charakterze moralnym i obrzędowym. Sztuka religijna jest to więc sztuka, która:
   a) Wytwarza przedmioty służące kultowi religijnemu (świątynie, rzeźby, szaty *etc.*).
   b) Wyraża określone wierzenia religijne człowieka.
2. Sztuka chrześcijańska. To sztuka religijna złączona z określonym wyznaniem.
3. Sztuka kościelna. Jest to sztuka znajdująca się w kościołach, złączona z kościołem i jego funkcją. Nie każde dzieło sztuki chrześcijańskiej jest dziełem, które można zaliczyć do sztuki kościelnej, np. obrazy religijne, wiszące w mieszkaniach.
4. Sztuka Kościoła. Sztuka tworzona przez Kościół jako instytucję, rozwijającą się w zakresie jego wpływów lub pod jego kontrolą.
5. Sztuka liturgiczna.
   a) Sztuka wytwarzająca przedmioty służące liturgii, akcji kultowej. Jest to zacieśnienie sztuki kościelnej do przedmiotów związanych w sposób bardziej bezpośredni z kultem.

religijnej zostały przeprowadzone wyłącznie na terenie sztuki chrześcijańskiej, a poczynając od okresu reformacji na terenie sztuki Kościoła katolickiego, Autor ograniczył się nadto do dziedziny plastyki i architektury. Oczywiście wnioski wynikające z pracy będą się również stosować tylko do zjawisk występujących na określonym wyżej terenie, w pewnych jednak wypadkach będzie można wysnuć przypuszczenia, że wnioski te można zastosować również do analogicznych zjawisk występujących na terenie sztuki religijnej, wytworzonej przez inne kręgi kultury.

OKREŚLENIE POJĘCIA *SACRUM*

Określenie „sakralny" pochodzi od łacińskiego słowa *sacer*. Słowo to oznacza pierwotnie wyłączenie w sensie religijnym. Wyłączenie to może mieć znaczenie pozytywne w sensie oddania bóstwu na własność lub służbę terenu, osoby, rzeczy. Od chwili oddania lub też zawłaszczenia przez bóstwo osoby te, lub przedmioty, nie należą już do grupy, klasy, w której skład wchodziły uprzednio, są *sacra*, poświęcone. [3] Wyłączenie może mieć jednak i znaczenie negatywne. Na skutek grzechów czy popełnionej zbrodni osoby, a nieraz nawet tereny czy rzeczy, stają się przeklęte, również w pewnym znaczeniu *sacra*, tj. wyłączone ze sfery opieki bóstwa, pozostawione karze lub własnemu losowi. W użytku późniejszym dochodzi do głosu właściwie tylko pozytywne znaczenie tego określenia. Oznacza ono nie tylko już wyłączenie, ale i swoistą wartość, której nabierają osoby czy rzeczy na skutek tego, że należą one do Boga. Wreszcie oznacza ono całą sferę obejmującą bóstwo oraz to wszystko, co do niego przynależy, co jest z nim związane i na skutek tego posiada albo odmienny od innych rzeczy typ bytowania

b) Mianem liturgicznej określa się nieraz sztukę związaną ideowo z ruchem liturgicznym.

6. Sztuka sakralna jest to albo:

a) Sztuka wytwarzająca przedmioty (budowle) poświęcone Bogu. W tym znaczeniu będzie to prawie synonim sztuki religijnej lub kościelnej z tym, że szczególnie zostaje podkreślony moment oddania Bogu wytwarzanego przedmiotu.

albo też:

b) Sztuka wyrażająca w ogóle *sacrum*, pierwiastek nadprzyrodzony. Jest to pojęcie najszersze. W tym znaczeniu *Katedra* Rodina (rzeźba przedstawiająca złożone ręce) będzie dziełem sztuki sakralnej nie zaś religijnej, bo nie wiąże się z określonymi wierzeniami religijnymi. Może istnieć dzieło sztuki religijnej, które nie będzie dzielem sztuki sakralnej w tym znaczeniu, gdy, np. przy tematyce religijnej, ma wyraz całkiem świecki. Może również istnieć dzieło sztuki sakralnej, które nie będzie dziełem sztuki religijnej, bo nie będzie się wiązać z określonymi wierzeniami religijnymi.

[3] Vigorelli, *I sacri paramenti*, „Arte Christiana", 1952 r., s. 38.

(przede wszystkim bóstwo), albo specyficzną wartość o charakterze religijnym.

Określenie *sacrum* stoi w ostrym przeciwieństwie do *profanum* (od *pro fano* — przed, poza świątynią).[4] *Profanum* jest wszystko, co nie jest bóstwu oddane, co jest więc, używając współczesnej terminologii, świeckie, nie jest bóstwem, nie posiada cechy religijnej wartości.

Określiwszy pobieżnie pojęcie *sacrum*, należy je poddać głębszej analizie, co umożliwi lepsze uchwycenie tego, co nazywamy powszechnie sakralnym wyrazem dzieła sztuki religijnej. *Sacer* tłumaczy się na język polski zwykle wyrazem święty, czasem sakralny. *Sacer* to nie to samo co *sanctus*, jednak nie można w pełni zrozumieć słowa *sacer*, jeśli nie podda się analizie pojęcia świętości. *Sacer*, znaczy Bogu oddany i na skutek tego noszący cechy związania z Bogiem. W sztuce sakralnej chodzi o wyrażenie tego, co jest szczególną cechą, właściwą Bogu i światu nadprzyrodzonemu. Cechą tą jest świętość.

Słowo święty może posiadać dwojakie znaczenie: a) święty to znaczy przewyższający wszystko, co nas otacza; całkiem inny, transcendentny; b) święty może również oznaczać doskonały w znaczeniu moralnym, posiadający w wysokim stopniu to, co nazywa się cnotą. W tym znaczeniu używa się tego słowa zwykle, gdy mówi się o kimś, „to święty człowiek".

W języku teologii chrześcijańskiej świętym nazywa się każdego człowieka będącego w stanie łaski uświęcającej, a więc złączonego z Bogiem na skutek specyficznego, otrzymanego od Niego daru. Człowiek znajdujący się w tym stanie uczestniczy w świętości Boga. Święci, nie tylko na skutek cnotliwego trybu życia, lecz przede wszystkim z powodu otrzymanego daru łaski, podobni są do Boga, uczestniczą w tajemniczy sposób w Bożej naturze, nie stając się bynajmniej w znaczeniu ontologicznym z Bogiem jedno.

Bardzo wnikliwą analizę fenomenologiczną pojęcia świętości w pierwszym znaczeniu tego słowa przeprowadził Otto w swej książce: *Das Heilige*.[5] Rozważania niniejsze będą w dużej mierze powtórzeniem toku jego myśli.

1. „Święty" w pierwszym znaczeniu tego słowa będzie więc znaczyło:

a) Całkiem odmienny. Z tym łączy się wszystko, co mówiono o Bogu w sensie teologii negatywnej, apofatycznej. Kierunek ten zrodził się z filozofii Plotyna, który stawiał absolut, praźródło

---

[4] Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane*, Hamburg 1957, s. 8.

[5] Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältniss zum Rationalen*, Breslau 1922.

wszystkiego, nawet poza kategorią bytu. Metoda teologii negatywnej została rozwinięta w początkach VI w. po Chr. przez autora tak zwanego *Corpus Areopagiticum*. Ponieważ Bóg jest całkowicie odmienny od wszystkiego, co nas otacza, chcąc o nim mówić można się posługiwać tylko przenośnią, symbolem, gdyż pojęcia zaczerpnięte ze świata widzialnego absolutnie do Niego nie pasują. Jeśli się chce określić istotę Boga, to najłatwiej to uczynić mówiąc, że jest on całkowicie różny od tego, co nam znane.

Teologię negatywną uzupełniała teologia pozytywna, katafatyczna, orzekająca. Polegała ona na stosowaniu do Boga pojęć zaczerpniętych z otaczającego nas świata z uzupełnieniem „naj..." (np. najdoskonalszy) lub podobnym (np. wszechpotężny). Moment transcendencji Boga, to że jest on otoczony tajemnicą, misterium, ponieważ jest inny od nas i wszystkiego, co nas otacza, został podkreślony przede wszystkim przez prąd teologii negatywnej.

b) Otto określa Boga jako *Mysterium tremendum.*[6] Z przeżyciem Boga łączy się często głęboki wstrząs. Święta groza ogarnia człowieka, gdy spotyka się z Majestatem. Groza rodzi się z tego, że Bóg jest niepojęty, potężny i wielki. Niepojętość Boga wynika z jego inności. Jego sposób myślenia i postępowania — używając terminologii zaczerpniętej z naszego świata pojęć — jest odmienny od ludzkiego. Przy tym jest on potężny, nieskrępowany żadnym prawem. Dlatego też może zagrażać człowiekowi. Jest to moc z natury swojej dobra, lecz jeśli człowiek, który jest zależnym od niej stworzeniem, nie dostosuje się do jej woli, może się narazić na nieuchronnną karę.

c) Bóg jest jednak również *Mysterium fascinans.*[7] Pociąga człowieka swoją wspaniałością, bogactwem, czystością. Człowiek jest tym, co ograniczone, małe i liche. Bóg tym, co nieograniczone, wielkie i potężne. Nie ma w nim żadnej plamy i skazy. Jest samym dobrem. Dlatego też człowiek czuje głód Boga, bo jest on odpowiedzią na jego wewnętrzną tęsknotę doskonałości.

d) Wreszcie Bóg jest miłością. W religii żydowskiej i chrześcijańskiej bardzo silnie rozwija się pojęcie Boga jako Ojca, dobrego pasterza. Lecz ta miłość Boga do człowieka jest przerażająco wielka, niepojęta, prowadząca do wcielenia, do dzielenia z człowiekiem jego losu, do śmierci. Wielkość miłości tłumaczy również wielkość kary, jeśli człowiek tę miłość odrzuci, bo jest ona czymś przeraźliwie na serio.

Zasadniczą cechą, leżącą u podstawy wymienionych wyżej określeń, jest transcendencja Boga. „Święty" znaczy tu przede wszystkim „wyższy ponad wszystko, zupełnie inny".

---

[6] Otto, jw., s. 14.
[7] Otto, jw., s. 39.

2. Drugie pojęcie świętości wyraża przede wszystkim doskonałość moralną. W znaczeniu ścisłym odnosi się do człowieka. Świętym będzie więc człowiek, który: a) postępuje zgodnie z zasadami etycznymi, z prawem naturalnym, którego ostatecznym źródłem jest Bóg; b) zachowuje przykazania przez Boga człowiekowi objawione, c) stara się o prowadzenie życia nie tylko zgodnego z przykazaniami, lecz możliwie doskonałego, zbliżonego do ideału nakreślonego przez Chrystusa.

Wydawałoby się, że to drugie pojęcie świętości na skutek ograniczenia elementem zachowania prawa wiąże się ściśle z życiem stworzenia, człowieka. Trzeba jednak pamiętać, że źródłem prawa jest Bóg. Nakreślony w Ewangelii ideał, przeżyty przez Boga-Człowieka, jest odbiciem istoty Boga. Świętość w używanym tu drugim znaczeniu to właściwie doskonałość, ta zaś jest niczym innym jak doprowadzeniem do szczytu pozytywnych cech natury ludzkiej. „Bądźcie doskonałymi, jako Ojciec wasz niebieski doskonałym jest" (Mat 5 48). Doskonałość Boga staje się wzorem doskonałości człowieka. Chcąc jednak jakoś bliżej określić doskonałość Boga wychodzi się od człowieka, od jego pozytywnych cech, które — jak wspominano wyżej — metodą teologii pozytywnej podnosi się do n-tej potęgi, tj. do nieskończoności. Tak powstaje drugie pojęcie świętości Boga.

Oba pojęcia świętości nie wykluczają się zresztą, lecz uzupełniają. Trzeba jednak pamiętać, jakie są zasadnicze punkty wyjścia. W pierwszym pojęciu Bóg to ten całkiem odmienny. Jego transcendencję właśnie określa się jako świętość. W drugim Bóg to pełnia pozytywnych cech, znajdujących się w człowieku, podniesiona do n-tej potęgi.

BUDOWA DZIEŁA SZTUKI CHRZEŚCIJAŃSKIEJ

Celem sztuki chrześcijańskiej jest mówić o Bogu, o świecie nadprzyrodzonym, ten świat człowiekowi wierzącemu uobecnić, ułatwić z nim kontakt. Prawdy, stanowiące religię chrześcijańską, można podzielić na trzy kategorie: 1) prawdy mówiące o Bogu i świecie stworzeń niematerialnych (aniołowie dobrzy i źli); 2) prawdy mówiące o objawieniu się Boga w historii Starego Testamentu, o jego wcieleniu i życiu na ziemi; 3) prawdy mówiące o działaniu Boga w człowieku w Kościele. Charakterystyczną cechą prawd zaliczonych do pierwszej kategorii jest, że dotyczą one świata czysto duchowego, niematerialnego. „Boga nikt nie widział: Jednorodzony Syn, który jest na łonie Ojca, on opowiedział" (Jan 1 18). Natomiast w prawdach zaliczonych do drugiej i trzeciej kategorii pierwiastek nadprzyrodzony i duchowy zjawia się i działa w świe-

cie posiadającym kształt widzialny. O tym podziale należy pamiętać w toku dalszych rozważań.

Dzieła sztuki chrześcijańskiej posiadają zasadniczo funkcję semantyczną. Dzieło sztuki może być traktowane jako rodzaj znaku. Trzeba jednak podkreślić, że nie wszystkie dzieła sztuki coś oznaczają. Utwór muzyczny lub dzieło należące do kręgu plastyki nie przedstawiającej pozbawione są, przynajmniej w ścisłym tego słowa znaczeniu, funkcji znaczeniowej. Dzieła plastyki posiadające funkcję semantyczną można podzielić na dwie kategorie:

a) dzieła nie wymagające komentarza,[8] to znaczy takie, które nawet dla człowieka nieobeznanego z pewnym działem wiedzy czy kręgiem kultury zasadniczo są zrozumiałe; będą to np. obrazy typu: pejzaż, martwa natura, akt.

b) dzieła wymagające komentarza, np.: sceny historyczne, mitologiczne, alegoryczne, religijne. Sceny tego typu będą niezrozumiałe lub w każdym razie niezupełnie zrozumiałe dla kogoś, kto nie posiada należytych wiadomości z dziedziny historii, mitologii, kultury.

Sprawa komentarza wiąże się nie tyle z zagadnieniem percepcji dzieła, ile z jego strukturą. Struktura pewnych dzieł sztuki jest tego rodzaju, że wymaga z natury swojej komentarza, by dzieło mogło być należycie percypowane. Konieczność komentarza ze strony osoby percypującej uwarunkowana jest typem struktury dzieła. Obraz przedstawiający Wenerę nie różni się pozornie od aktu. Budowa jego jest jednak inna. Bez komentarza, a raczej bez tego elementu w obrazie, który żąda uzupełnienia komentarzem, Wenus zmieni się po prostu w akt, a przez to samo zmieni się coś w obrazie; to nie będzie już bogini, to będzie tylko naga kobieta. W dobrze namalowanym obrazie Wenery musi tkwić coś, co jest pytaniem, co nie daje spokoju, co zmusza do odpowiedzi, wyzwala komentarz.

Należy obecnie przejść do omówienia centralnego zagadnienia, a mianowicie jakimi środkami posługuje się sztuka chrześcijańska, by wyrazić to, co niematerialne, co nadprzyrodzone. Można wyróżnić trzy grupy środków, które zostaną następnie dokładnie omówione, są to: 1. Symbol i to, co jest mu bliskie, jak upostaciowanie, personifikacja. W związku z symbolem będzie trzeba również poruszyć zagadnienie sztuki alegorycznej. 2. Deformacja. 3. Idealizacja i pokrewna jej dynamizacja postaci ludzkiej oraz otaczającego człowieka świata.

---

[8] Zagadnienie komentarza poruszał autor w pracy *Obraz i tytuł*, w dziele zbiorowym pt. *Szkice Filozoficzne, Romanowi Ingardenowi w darze*, s. 413.

SZTUKA SYMBOLICZNA I ALEGORYCZNA

Sztuka chrześcijańska od początków swego istnienia posługiwała się symbolem. By uniknąć nieporozumień, zaznaczyć należy, że: a) język symboliczny nie był czymś nowym, gdyż posługiwała się nim już przedtem sztuka pogańska, b) używano go nie tylko wtedy, gdy miało się do czynienia z treścią, której nie można było wyrazić inaczej. Obok symboli Boga czy Trójcy św. istnieje bogata symbolika związana z osobą Chrystusa, który był człowiekiem, mógł więc bez naruszenia prawdy być przedstawiony w postaci ludzkiej.

Symbol jest znakiem, podobnie jak słowo. Posiada również właściwość wyrażania nie tylko tego, co indywidualne, lecz i tego, co ogólne, np. symbol oczyszczenia, nieśmiertelności *etc.* Sztuka przedstawiająca wiąże się ściśle z pewną określoną indywidualną sytuacją, natomiast symbol może również wyrażać procesy lub stany rzeczy. Możliwości jego są więc teoretycznie prawie tak szerokie jak możliwości słowa. Różnica leży w tym, że podczas gdy słowo jest znakiem umownym, odpowiadającym określonemu, nie zawsze zresztą całkiem jednoznacznie, pojęciu, symbol plastyczny apeluje w wielu wypadkach także do wyobraźni, stara się w pewien sposób jakoby unaocznić sytuację.

Bliskie symbolu jest upostaciowanie. Zachodzi ono wtedy, gdy istota duchowa otrzymuje w sztuce postać ludzką. Jako przykłady upostaciowania można podać przedstawienie Boga Ojca jako człowieka (często starego) lub anioła jako skrzydlatego młodzieńca. Postacie te nie są właściwie niczym innym jak symbolami, jest jednak zjawiskiem charakterystycznym, że postaci ludzkiej nie określa się nigdy jako symbolu. Wyjątek stanowi człowiek lub anioł używany jako symbol ewangelisty Mateusza.

Dalszą od symbolu a bardziej zbliżoną do alegorii, o której będzie mowa niżej, jest personifikacja czyli przedstawienie w postaci ludzkiej pojęcia ogólnego (np. cnota) lub zbiorowego (Kościół, Synagoga, ojczyzna itp.). Personifikacje mnożą się zwłaszcza w okresie średniowiecza.

Powstaje pytanie, jaka jest struktura symbolu. Symbol jest czymś pośrednim między słowem, które oznacza, a obrazem, który odtwarza. Symbol przeważnie unaocznia pewne sprawy, lecz ujmuje je zarazem w ogromnym skrócie. Cała np. bardzo silnie rozwinięta symbolika Trójcy św. stara się uzmysłowić trójjedność. Trzy splecione ze sobą koła nie tylko oznaczają Trójcę św., ale zarazem dają do zrozumienia, że związek trzech równych sobie w istocie osób to właśnie coś w tym rodzaju, choć oczywiście rzecz ma się inaczej. Mamy tu do czynienia z ujęciem w oglądzie

zmysłowym stanu rzeczy, który z pewnym, choć bardzo ograniczonym stopniu odpowiada innemu stanowi rzeczy w całkiem innym porządku istnienia. Mistyk wyraża się podobnie wychodząc z osobistego kontaktu z nadprzyrodzoną rzeczywistością. Św. Ignacy Loyola, chcąc oddać wizję Trójcy św., nie używa języka pojęciowego, lecz mówi o współbrzmieniu trzech tonów w akordzie [9].

Na skutek specyficznej jego struktury w symbolu tkwi element tajemnicy, który sprawia, że znajdował on częste zastosowanie w sztuce religijnej. Symbol coś unaocznia, lecz zarazem ukrywa. Dla kogoś nie wtajemniczonego symbol jest znakiem wymagającym komentarza a więc wtajemniczenia. Moment tajemnicy łączy się z każdą religią. Religia odkrywa przecież szereg spraw dla rozumu i racjonalnego badania niedostępnych. Można więc powiedzieć, że sztuka symboliczna posiada ze swojej natury charakter sakralny, bo tajemnica jest jednym z ważnych momentów wyrażających transcendencję, to, co człowieka przerasta, co jest dla niego niepojęte.

Sprawę struktury symbolu wyjaśni może lepiej analiza różnych jego odmian [10]. Najkorzystniejszym będzie tu podział symboli przeprowadzony ze względu na rodzaj znaku.

a. Symbol jako czysty znak

---

[9] *Monumenta Historica Societatis Iesu, Fontes narrativi de Sto. Ignatio*, s. 403.

[10] By wprowadzić nieco porządku w bardzo skomplikowany świat symboli, należy wyróżnić:

1. Ze względu na genezę:
   a) Symbole naturalne, np. woda jako symbol oczyszczenia lub życia, słońce jako symbol bóstwa. Są one używane powszechnie, przez różne religie w tym samym lub podobnym znaczeniu, gdyż na skutek narzucających się skojarzeń nadają się do takiego użytku. Gdy chcemy wyrazić czynność oczyszczania, myślimy o myciu, o wodzie.
   b) Symbole umowne, które otrzymują swoje znaczenie na skutek powszechnego używania w określonym kręgu kultury. Chrześcijaństwo niektóre z tych symboli przejęło z pogaństwa (aureola) dając im zarazem odmienne znaczenie, inne stworzyło samo (monogram Chrystusa).
2. Ze względu na rodzaj znaku:
   a) Symbol abstrakcyjny, będący czystym znakiem, np. trzy połączone ze sobą koła jako symbol Trójcy św.
   b) Przedmiot użyty w charakterze symbolu (tron chwały jako symbol uwielbienia Chrystusa).
   c) Symbole zaczerpnięte z przyrody. Źródła tej symboliki są różne. Poza naturalnym symbolizmem są to: Pismo św. (np. symbolika pasterza i owiec), mądrość ludowa, podania i legendy, starożytna i średniowieczna literatura przyrodnicza.
3. Ze względu na to, co symbol oznacza:
   a) Symbole oznaczające osoby (gołąbek jako symbol Ducha św., monogram Chrystusa).
   b) Symbole oznaczające miejsce (paszcza potwora oznaczająca piekło).

To, co występuje w tym wypadku, to pewien rysunek. Daje się on rozpoznać np. jako zestawienie dwóch liter greckich X i P (monogram Chrystusa). W tym wypadku mamy do czynienia ze znakiem zbliżonym do słowa, odgrywającym analogiczną rolę. Jeśli jednak zajmiemy się symbolem Trójcy św. (trzy splecione koła) to, jak wspomniano wyżej, rysunek ten nie tylko coś oznacza, lecz zarazem unaocznia. Symbol może być więc znakiem całkiem bliskim słowu (X i P), może jednak również posiadać funkcję unaoczniania, której słowo nie posiada.

Pewien rysunek staje się symbolem dopiero wtedy, gdy znajdzie się w określonej sytuacji. Połączenie ze sobą trzech kół może być po prostu ornamentem. Symbolem staje się w witrażu kościelnym lub na kartach iluminowanego średniowiecznego rękopisu. Sytuacja, o której mowa, nasuwa oglądającemu pytanie. Symbol zaczyna wtedy intrygować, wołać o komentarz, o odcyfrowanie. Rola symbolu staje się jednak zrozumiała dopiero na skutek komentarza. Wtedy zaczyna się rozumieć, dlaczego ten znak „zachowuje" się w taki właśnie sposób, dlaczego zjawia się w tych' a nie innych miejscach.

Tak jak rysunek staje się symbolem, tak samo symbol może przejść z powrotem w rysunek. Spotykamy czasami w kościołach pasy ornamentalne, składające się z powtarzających się symbolicznych znaków. W tej sytuacji zatraciły one swoje pierwotne, sakralne znaczenie. Święty znak stał się elementem ornamentu.

b. Struktura symboli występujących w formie przedmiotów martwych roślin lub zwierząt

Z chwilą gdy symbol przybiera kształt przedmiotu występującego w otaczającym nas świecie, struktura jego ulega zmianie. Czysty znak symboliczny nie posiada zwykle znaczenia różnego od funkcji symbolizowania. Co prawda X i P są literami greckimi, lecz litera nabiera znaczenia dopiero wtedy, gdy zostaje użyta, czy to jako składnik słowa, czy też jako symbol. Natomiast symbole zaczerpnięte ze świata przedmiotów żywych i martwych posiadają własne, pierwotne znaczenie. To, co zjawia się w obrazie, to baranek, palma, rzeka lub źródło, a więc przedmioty występujące również w kompozycjach o charakterze całkiem świeckim, gdzie są właśnie tylko drzewem lub zwierzęciem. Tu natomiast baranek nie jest barankiem, lecz apostołem, zachowuje się jak apostoł, zajmuje jego miejsce. Tak baranki z San Apollinare podnoszą łebki do góry, wpatrzone w *Crux Gemmata*, symbol przemienionego Chrystusa.

---

c) Symbole oznaczające zdarzenia (tron w niektórych wypadkach jako symbol Sądu Ostatecznego), procesy (woda jako symbol oczyszczenia), czynności (symbole sakramentów) stany rzeczy (aureola jako znak świętości, a więc stanu łaski).

Sposób występowania w obrazie będzie stanowił zasadniczą różnicę między przedmiotem naturalnym a przedmiotem-symbolem. Używając innego sposobu wyrażania się, w inny sposób będzie się „zachowywał" baranek ze sceny bukolicznej, inaczej baranek jako symbol. Słowo „zachowywał" nie oznacza tu tylko czegoś w rodzaju podniesienia głowy baranka do góry, o którym była mowa wyżej, lecz „zachowywanie" się w całości kompozycji, które nasuwa podejrzenie, że nie jest to tylko zwykły baranek. Pojawia się wtedy w obrazie coś, co żąda komentarza. Wracając do mozaiki z San Apollinare mamy tam postać świętego w dolnej partii, postacie Eliasza i Mojżesza w górnej, zresztą możemy je traktować po prostu jako postacie ludzkie, poza tym krzyż w gwiazdach, niebo, ogród czy jakąś otwartą, porośniętą drzewami przestrzeń i te baranki. Całość kompozycji wskazuje na to, że coś poza tym wszystkim się kryje, że to, co widzimy, nie jest tym, co ona właśnie oznacza. Charakter symboliczny zjawia się więc w związku z miejscem i kompozycją całości. Gdyby się wyjęło jednego baranka i umieściło w muzeum z oznaczeniem: „fragment mozaiki bizantyńskiej z VI w." charakter symboliczny baranka nie ujawniłby się wcale. Struktura przedmiotu ujawnia się tu więc w związku z typem kompozycji lub miejscem występowania. Gdy baranek zjawia się w kościele, będzie prawie zawsze symbolem, gdy zjawia się w pałacu może być symbolem, gdyż i tu może znaleźć się przecież scena o tematyce religijnej, wzmaga się jednak prawdopodobieństwo, że będzie to tylko zwykły baranek.

Z chwilą gdy w przedstawionym przedmiocie ujawnia się charakter symboliczny w formie żądania przez przedmiot komentarza, powstaje jeszcze jedno zagadnienie, które powyżej zostało już pobieżnie poruszone. W niektórych wypadkach charakter występującego przedmiotu, w sposób zresztą bardzo ogólny, wyznacza charakter symbolizowanej treści, w innych zaś treść jest czysto umowna. Zresztą gdy chodzi o umowność, należy być bardzo ostrożnym, bo zwykle symbol posiada długą historię. Nie tylko charakter naturalny przedmiotu, jak wody czy ognia, oznacza sferę symbolizowania, lecz również i sposób używania w tym kręgu kultury, z którego symbol został przejęty. Chrześcijaństwo szereg symboli przejęło z pogaństwa. Użycie określonego symbolu w kręgu kultury pogańskiej wyznaczyło również w pewnej mierze jego sferę znaczeniową w kręgu kultury chrześcijańskiej.

Zasadniczą cechą symbolu jest zastępowanie przedmiotu na skutek istniejącego podobieństwa, gdyż symboli czysto umownych nie ma wiele. Trzeba pamiętać, że w religii chrześcijańskiej w sakramentach symbol łączy się ściśle z wywołanym skutkiem, *Sacramenta efficiunt id quod significant* (sakramenta sprawiają to, co oznaczają) mówi się powszechnie w teologii. Oczywiście, to nie woda oczyszcza

duszę z grzechów, lecz specyficzne działanie Boga. Na skutek jednak ustanowienia przez Chrystusa sakramentów wykonana w odpowiedni sposób i w odpowiednich warunkach czynność symboliczna pociąga za sobą skutek oczyszczenia, wewnętrznej przemiany. Woda więc oczyszcza, chleb i wino karmią, pomazanie oliwą daje sprężystość, koi, przez włożenie rąk następuje przelanie siły.

Sam charakter użytego symbolu wyznacza pewną określoną, zresztą bardzo szeroko, sferę treści. Na skutek wewnętrznego podobieństwa łatwiej następuje zespolenie się z tą a nie inną treścią. Podkreślam raz jeszcze, że kierunek symbolizowania nie zostaje jednak wyznaczony samą tylko naturą przedmiotu, lecz łączy się z tradycją, z dotychczasowym sposobem używania, z Pismem św.

W tym miejscu również zaznaczyć należy, że sztuka symboliczna posługująca się przedmiotami, które oznaczają lub lepiej zastępują osoby lub zdarzenia związane ze światem nadprzyrodzonym, wyraża dualizm widzialnego i niewidzialnego, przyrodzonego i nadprzyrodzonego świata. Spotykamy się z rzeczywistością na pozór dobrze nam znaną, lecz właśnie w tej rzeczywistości, a może lepiej za nią, tkwi coś całkiem innego. Za pełną symbolizmu mozaiką kryje się inny, wielki, o tyle większy i ważniejszy świat. W sztuce tego typu zostaje silnie podkreślona transcendencja świata nadprzyrodzonego. Symbol z jednej strony na skutek wewnętrznego podobieństwa unaocznia pewne sprawy, lecz z drugiej zarazem jakoś ogromnie je oddala, tworząc wyraźny przedział. Przedział ten powstaje na skutek tego, że używa się symbolu, a więc znaku, który może tylko w sposób skrótowy wyrazić to, co oznacza. Symbol mówi: „to jest coś takiego jak napój, pokarm", lecz dzieje się to w całkiem innej sferze i dlatego tylko analogicznie w przybliżeniu da się opisać, określić. Symbol i unaocznia tajemnice wiary, i zakrywa je równocześnie czyniąc je zrozumiałymi tylko dla wtajemniczonych, przybliża je do człowieka nadając im kształt zmysłowy i oddala zarazem dając do zrozumienia, że są czymś całkiem innym.

Struktura i funkcja upostaciowania jest analogiczna do struktury i funkcji symbolu. Użyta tu jednak postać ludzka stwarza pewne trudności. Człowiek z natury swojej skłonny jest do antropomorfizacji, do pojmowania Boga a czasem i świata na obraz i podobieństwo swoje. Stąd płynął zakaz w Starym Testamencie dotyczący przedstawienia Boga w widzialnym kształcie. Stąd również i niechęć wielu wybitnych przedstawicieli Kościoła w pierwszych wiekach do sztuki przedstawiającej. Upostaciowanie bywało i jest jeszcze nieraz źródłem wielu nieporozumień. Wiele osób powierzchownie znających chrześcijan wyobraża sobie, że wierzą oni w staruszka siedzącego na chmurach. Moment podkreślenia dualizmu

i tajemnicy nie występuje tu tak silnie jak w wypadku symbolu w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Ojczyzny symbolu należało by chyba szukać w akcji obrzędowej, natomiast alegorię przeniesiono na grunt sztuk plastycznych z literatury. Utwór alegoryczny posiada dwojakie znaczenie. Jednym jest znaczenie dosłowne, literalne opowiadanej historii, drugie jest przenośne, dotyczy ono innych, głębszych spraw. Biblijna *Pieśń nad Pieśniami* jest żywym poetycznym opisem miłości dwojga młodych ludzi. Żydowscy uczeni w Piśmie widzieli w niej utwór alegoryczny, uważali, że chodzi tu o przedstawienie miłości Boga do Izraela i narodu wybranego do swego Boga. Ojcowie Kościoła interpretowali utwór podobnie z tą różnicą, że miejsce Izraela zajmował Kościół, mistycy widzieli w tym utworze opis miłości Boga do duszy człowieka oraz odpowiedzi człowieka na miłosne wezwanie Boga.

W literaturze istnieje szereg utworów o charakterze wyraźnie alegorycznym. Były one liczne zwłaszcza w okresie późnego średniowiecza. Do nich zalicza się *Boska Komedia* Dantego. Istniał jednak również prąd alegorycznego tłumaczenia utworów, które nie posiadają wyraźnie alegorycznej struktury. Tak np. wielu Ojców Kościoła tłumaczyło w sposób alegoryczny księgi historyczne Biblii.

Różna od alegorycznego tłumaczenia Pisma jest typiczna interpretacja osób i zdarzeń Starego Zakonu. Stary Testament jest w tym ujęciu zapowiedzią Nowego. Poszczególne postacie Starego Testamentu są zapowiedzią, „typem", postacią Nowego: tak Izaak ofiarowany przez ojca jest typem Chrystusa, który znowu jest jego „antytypem".

Na terenie plastyki chrześcijańskiej należy wymienić: a) kompozycje alegoryczne w ścisłym znaczeniu (jako przykład może tu służyć znany miedzioryt Dürera: *Rycerz, śmierć i diabeł*); b) postacie alegoryczne, określone wyżej jako personifikacje; c) alegoryczno-symboliczną interpretację budowli kościelnej [11].

Wydawać by się mogło, że alegoria nie jest niczym innym, jak rozbudowanym symbolem. Miejsce znaku zajmowałoby rozbudowane, przy użyciu środków, którymi dysponuje plastyka, opowiadanie. Struktura alegorii różni się jednak od struktury symbolu.

W strukturze alegorii, podobnie jak to ma miejsce w symbolu, występuje moment żądania przez nią komentarza. To żądanie wyraża się w niej nawet silniej niż w symbolu, zwłaszcza gdy ma się do czynienia z kompozycją alegoryczną w ścisłym tego słowa zna-

---

[11] Joseph Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg Br., 1902.

czeniu, a o takiej właśnie tu mowa. Jeśli kompozycja alegoryczna jest bardziej skomplikowana, jak np. *Melancholia* Dürera, żądanie komentarza, i to obszernego komentarza, staje się jeszcze wyraźniejsze. Gdy w pewnych wypadkach tego komentarza brakuje, obraz pozostaje zagadką. Tak ma się rzecz z *Miłością ziemską i niebiańską* Tycjana. Ten słynny wypadek jest zarazem dowodem na to, że pytanie tkwi w strukturze samego obrazu. Nie jest on tylko kompozycją dwu postaci kobiecych, umieszczonych w krajobrazie. Tkwi w nim jeszcze pytanie, na które samo dzieło nie daje odpowiedzi. To pytanie bez odpowiedzi stanowi może po części o uroku tego obrazu, lecz zarazem nie pozwala go w pełni zrozumieć.

Alegoria różni się wyraźnie w swej strukturze od symbolu. Symbol zastępuje to, co oznacza, natomiast alegoria o tym opowiada. Alegoria w plastyce posiada bardziej literacki charakter. W wypadku symbolu występuje zjawisko nakrywania się. Za każdym symbolem stoi coś, co mu odpowiada. Natomiast alegoria zwraca pewnymi momentami swej kompozycji uwagę na pewne momenty zdarzeń, do których się odnosi. Związek alegorii z tym, co oznacza, jest luźniejszy niż w wypadku symbolu. Dlatego też alegorii nie można uznać za kompozycję składającą się z szeregu zestawionych ze sobą symboli, tworzących wykład, czy też opowiadanie. W alegorii szereg elementów wiąże się z jednym tematem, np. umieszczone w tej samej kompozycji trupia głowa, klepsydra, kosa z tematem śmierci, podczas gdy w kompozycji symbolicznej — przypomnijmy sobie analizowaną scenę z San Apollinare — każdy symbol ma swój odpowiednik, nie ma tu plastycznego odpowiednika literackiego pleonazmu. Jest sprawą charakterystyczną, że w okresie baroku nie spotykamy się ze sztuką symboliczną, natomiast stwierdzamy odżycie alegorii.

Alegoria nie wyraża tak silnie jak symbol dualizmu świata przyrodzonego i nadprzyrodzonego. Można powiedzieć, że alegoria odpowiada średniowiecznym przedstawieniom, misteriom, które grywano po kościołach, natomiast symbol łączy się, jak wspomniano, z sakramentem. Misterium nie jest czynnością sakralną, lecz tylko udramatyzowanym pouczeniem o pewnych prawdach wiary. Symbol zajmuje często poczesne miejsce w dekoracji kościoła, alegoria schodzi na plan drugi. Istnieje więc wśród chrześcijan poczucie, że nie posiada ona tak sakralnego jak symbol charakteru. Trzeba jednak zaznaczyć, że sztuka symboliczna i alegoryczna są sobie bliskie, będą więc występowały wypadki graniczne trudne do ścisłego zinterpretowania.

PLASTYKA RELIGIJNA OPERUJĄCA POSTACIĄ LUDZKĄ

W strukturze dzieła sztuki o charakterze symbolicznym czy alegorycznym tkwi wyraźny składnik, który żąda uzupełnienia dzieła komentarzem. Plastyka religijna przedstawiająca postać ludzką czy też jakieś zdarzenie, znajduje się w identycznej sytuacji, jak sztuka przedstawiająca analogiczne sceny o charakterze czysto świeckim. W dziełach sztuki przedstawiającej tkwi również moment żądania komentarza; jest to jakby puste miejsce, które domaga się wypełnienia lub dopełnienia. Kierunek tego dopełnienia wyznaczony jest kompozycją (nie w znaczeniu czysto formalnym, lecz w znaczeniu skonstruowania całości z elementów treściowo-formalnych). W wielu wypadkach zetknięcie się z obrazem wyzwala automatycznie komentarz. Człowiek obeznany np. z religią chrześcijańską odgaduje w większości wypadków trafnie znaczenie kompozycji religijnej. Z tą chwilą obraz otrzymuje swoje konieczne dopełnienie.

Automatyczne wyzwolenie komentarza u człowieka stykającego się z dziełami sztuki religijnej ułatwiają typy ikonograficzne. Typ ikonograficzny to stały sposób przedstawiania jakiejś postaci czy komponowania pewnej sceny. Takimi typami będą np. Pantokrator, postać Chrystusa jako pana i władcy świata, Matka Boska Bolesna z ciałem Chrystusa na kolanach. Można też mówić w ogóle o przyjętym współcześnie ikonograficznym typie Chrystusa w postaci człowieka w pełni sił, z brodą. Istnieje typ ukrzyżowania, ostatniej wieczerzy, zmartwychwstania *etc.* Typy ikonograficzne są zjawiskiem niezwykle długotrwałym w sztuce chrześcijańskiej. Przyczyną tego między innymi jest, że człowiek spotykając się z określonym typem postaci lub sceny wie natychmiast, co obraz przedstawia. Niezrozumienie przez artystę tego zagadnienia może prowadzić do nieporozumień. Pewien współczesny rysownik chcąc wyrazić beznadzieję współczesnego człowieka narysował go obnażonym, w postaci siedzącej, z długimi włosami, z trzystopniową rakietą w dłoni i w papierowej, zrobionej z gazety i naklejonej na rysunku czapce. Na skutek podobieństwa schematu kompozycyjnego z typem Chrystusa Frasobliwego obraz przez większość oglądających został zinterpretowany w tym właśnie znaczeniu, wywołując różne dyskusje, np. dlaczego rakieta w tej sytuacji. Świadczy to o tym, że pewien typ kompozycji wyzwala u ludzi należących do określonego kręgu kultury prawie automatycznie wyznaczony przez kompozycję komentarz. Błąd w wyżej przytoczonym wypadku został popełniony przez autora rysunku — sam zresztą to przyznał — który nie zdawał sobie sprawy z tego, że użyty schemat kompozycyjny wyzwoli taki właśnie a nie inny komentarz.

By typ ikonograficzny uczynić wyraźniejszym, sztuka chrześcijańska posługuje się nieraz tzw. atrybutami. Postacie świętych przedstawiane są stale w połączeniu z pewnym przedmiotem, zwierzęciem, czasem inną postacią ludzką, która określa już jednoznacznie osobę, o którą chodzi. Te przedstawione wraz ze świętymi dodatki łączą się zwykle w jakiś sposób z historią ich życia lub działalnością. Komentarz zostaje w tym wypadku jednoznacznie wyznaczony. Gdy spotkamy w sztuce postać dzierżącą klucze, wiadomo, że to św. Piotr Apostoł.

Elementy wyznaczające komentarz w sztuce chrześcijańskiej, operującej postacią lub sceną historyczną, należą zasadniczo — używając terminologii Ingardena — do warstwy przedmiotów przedstawionych.[12] Będą to: płeć i wiek danych osób, krój szat, nieraz takie cechy jak bujne włosy lub łysina, oraz atrybuty, o których wyżej była mowa. Będzie to dalej zestawienie pewnego typu osób w jedność określonego zdarzenia, a więc np. uczty, podróży morskiej w czasie burzy, sceny męczeństwa, dręczenia człowieka. Te elementy stają się jednak w pełni czytelne dopiero wtedy, kiedy oglądająca dzieło osoba jest jakoś obeznana z przedstawionymi zdarzeniami lub postaciami. Czy w sztuce religijnej nie istnieje jednak moment, który osobie nie należącej do danego kręgu kultury, w tym wypadku kultury chrześcijańskiej, dałby do zrozumienia, że spotyka się z dziełem sztuki religijnej?

Rolę tę mogłaby w pewien sposób spełniać niezwykłość przedstawionej postaci lub sceny, choćby takiej jak stworzenie człowieka. Często jednak nie łatwo by było zdać sobie sprawę, czy ma się tu do czynienia ze sztuką religijną czy też po prostu tylko z baśnią.

Czy można więc operując w sztuce religijnej postacią ludzką względnie zdarzeniem, które może być interpretowane również w sposób czysto naturalny, np. uczta, wyrazić, że nie chodzi tu o zdarzenie lub postać o charakterze czysto naturalnym? Czy można w samym sposobie ukształtowania dzieła zaznaczyć, że w przedstawionym świecie ludzi i ludzkich wydarzeń mieszczą się i działają czynniki nadprzyrodzone? Zadanie to może spełnić idealizacja, względnie deformacja postaci i otaczającego ich świata.

W idealizacji mamy do czynienia z podwójnym procesem: a) uogólnienia, b) uwznioślenia.

Chrystus był prawdziwym człowiekiem. Gdyby istniała w jego czasie fotografia, oddałaby jego wygląd. Artysta może również silnie zindywidualizować jego rysy, nadać mu bardzo ludzkie konkretne cechy. Mamy wtedy przed sobą obraz człowieka, o którym

---

[12] Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, s. 15.

na podstawie informacji (tytuł dzieła) lub też z obserwacji umieszczonych w kompozycji elementów wiemy, że to Chrystus. Artysta może jednak również stworzyć postać nie posiadającą silnych cech indywidualnych. Postać taka traci cechy indywidualności nie tracąc zarazem cech ludzkich. To nie jest określony człowiek, to człowiek. Taki obraz człowieka będzie przeciwieństwem portretu, który szczególnie silnie, jeśli jest dobrym portretem, podkreśla cechy indywidualne niepowtarzalnej ludzkiej jednostki.

Odindywidualizowana postać ludzka ulega następnie uwzniośleniu. Artysta podkreśla harmonijną budowę fizyczną postaci, tak jak czyniła to sztuka grecka. W sztuce chrześcijańskiej szczególnie silnie występują cechy duchowe jak mądrość, dobroć, siła charakteru. To ciągle postać ludzka, lecz tacy ludzie nie chodzą po ziemi. Wenus z Milo, by zaczerpnąć przykładu z innego kręgu kultury, posiada na pozór normalny ludzki kształt, lecz realna kobieta z nią przegra mimo identycznych prawie proporcji. W wyidealizowanej postaci ludzkiej dochodzi do głosu jeśli nie nadprzyrodzoność, to w każdym razie ideał, który może się stać łatwo jej wyrazem.

Czy w procesie idealizacji nie wystarczy jednak samo uwznioślenie, czy zawsze następuje również odindywidualizowanie? Może nie zawsze, lecz w każdym razie niezmiernie często. Rembrandtowi udało się stworzyć postać Boga-Człowieka z dość silnymi cechami indywidualizującymi, natomiast próby tego rodzaju podejmowane przez sztukę chrześcijańską końca XIX i początku XX wieku całkowicie zawiodły. Chrystus zostaje już tylko człowiekiem. Jako przykład można wziąć niektóre ze stacji *Drogi Krzyżowej* Mehoffera w kościele oo. franciszkanów w Krakowie.

Bliską idealizacji jest dynamizacja postaci lub przedstawionych scen. Zachodzi tu właściwie identyczny proces, podczas jednak gdy w sztuce idealizującej panuje umiar i równowaga, tu dochodzi do głosu element emocji i siły. Sztuka idealizująca stara się wyrazić element nadprzyrodzony nawiązując do harmonii cech ludzkich, podniesionych do ponadludzkiej, o ile to tylko możliwe, miary. Stara się stworzyć obraz człowieka sprzed grzechu pierworodnego, w którym znajdowała odbicie doskonałość stwórcy. Unika starannie elementu niepokoju, zakłócenia. Sztuka dynamizująca nawiązując do sił fizycznych i duchowych człowieka stara się je przenieść w wymiar ponadludzki. Potęguje nieraz w sposób niezwykły siłę fizyczną, emocję prowadzi do stanu zachwytu, przedstawiając przestrzeń stara się przezwyciężyć krępującą ciało siłę ciążenia.

Może raz jeszcze podkreślić należy, że tak sztuka idealizująca jak dynamizująca nawiązuje do pozytywnych cech natury, które w ten czy inny sposób znajdują swój wyraz w kształcie widzialnym, i stara

się, podkreślając ich wartości, podnieść je do ponadludzkiej miary, przekroczyć nakreślone naturą granice względnie wskazać kierunek, który wiedzie w świat tego, co nieograniczone i doskonałe.

Deformacja, chcąc wyrazić w ludzkiej postaci moment nadprzyrodzoności, posługuje się odmiennymi środkami niż idealizacja. Postać wyidealizowana zachowuje naturalne proporcje. Jej postawa, ruchy nie mają w sobie niczego, co nie byłoby zgodne z prawami otaczającej nas przyrody. Deformacja artystyczna nie ogranicza się tylko, jak to czyni idealizacja, do silnego podkreślenia pewnych cech lub zespołu cech człowieka, lecz narusza porządek praw natury. Wiemy, że taki człowiek jak Chrystus Leonarda da Vinci nie chodzi po ziemi, lecz teoretycznie mógłby chodzić, natomiast bizantyńska madonna nawet teoretycznie po ziemi chodzić nie może.

Deformacja jest procesem zniekształcenia lub może lepiej odkształcenia postaci ludzkiej względnie otaczającego człowieka świata. Celem deformacji jest wydobycie względnie silne podkreślenie przy pomocy tego procesu pewnych form, struktur, treści. Sprawa stanie się jaśniejsza, gdy wyróżnimy szereg typów występującej w plastyce deformacji.

a. Deformacja czysto formalna ma na celu poprzez uproszczenie, czasem aż do kształtów czysto geometrycznych, widzialnego świata zmienić go w obrazie lub rzeźbie w czystą grę form.

b. Deformacja ekspresjonistyczna. Zniekształcenie form naturalnych ma potęgować ekspresję dzieła, wyrazić tragizm lub komizm. Munch jeden ze swych znanych obrazów zatytułował *Krzyk*. Chciał chyba przez to dać do zrozumienia, że celem obrazu jest przedstawienie krzyku jako takiego nie zaś krzyczącego człowieka. Zasadniczym dążeniem deformacji ekspresjonistycznej jest wyrażenie stanów psychicznych, sytuacji życia ludzkiego, czasem aż takich problemów jak los człowieka lub sens jego życia oddanych jakby w stanie czystym.

c. Deformacja sakralna. Jest bliska deformacji ekspresjonistycznej, lecz jednak od niej różna. Różnica leży częściowo w zespole używanych form, przede wszystkim jednak w dualistycznej koncepcji świata, która leży u jej podłoża. Należy również pamiętać, że określenie „ekspresjonistyczny" łączy się z kierunkiem artystycznym końca XIX i początku XX w. Można by stworzyć określenie: „deformacja ekspresyjna", które by obejmowało wszystkie wypadki, w których używa się deformacji celem wyrażenia jakiejś treści.

Należy wyróżnić deformację sakralną dwojakiego rodzaju: a) Deformacja hieratyczna, wyraża pierwiastek nadprzyrodzony o charakterze pozytywnym. Określenie hieratyczny pochodzi od greckiego słowa *hieros*, święty. b) Deformacja demoniczna, wyraża pier-

wiastek nadprzyrodzony o charakterze negatywnym. Tu sprawa się jednak nieco komplikuje, bo obraz demona jest często nie zdeformowaną postacią ludzką, lecz tworem fantazji. Mamy tu nadto do czynienia z upostaciowaniem Złego Ducha. Zagadnienie deformacji dotyczy jednak nie tylko postaci osób realnych, lecz również kształtów ludzkich w wypadku personifikacji lub upostaciowania. Zaznaczywszy problem deformacji demonicznej w dalszym ciągu rozważań będziemy się zajmować tylko deformacją sakralną o charakterze hieratycznym.

Sposób, w który deformacja stara się wyrazić nadprzyrodzoność, jest całkowicie odmienny od sposobu idealizacji. Idealizacja wychodziła od pozytywnych cech człowieka i udoskonalając je wskazywała kierunek wiodący do nieskończoności, deformacja podkreśla różność świata naturalnego i nadprzyrodzonego. Postać zdeformowana zmienia się właściwie w symbol. Najdoskonalszym przykładem sakralnej deformacji w sztuce chrześcijańskiej jest sztuka bizantyńska. Płaskość malarstwa, schematyczne w swoisty sposób traktowanie rysunku postaci, twarzy, wydłużone często proporcje, nie licząca się z prawami perspektywy naturalnej kompozycja sceny, zanik przestrzeni i zastąpienie jej jednolitym tłem, to szereg środków, które mają podkreślić, że rzeczywistość, z którą się spotykamy, nie jest rzeczywistością realną lecz nadprzyrodzoną. Dualizm postaci i tego, co ta postać wyraża, jest prawie równie silnie podkreślony jak w sztuce symbolicznej. Różnica leży przede wszystkim w tym, że postać ludzka jest symbolem niezwykle bogatym, jeśli chodzi o unaocznienie pewnych treści. Następnie deformacja wiąże się z elementem historycznym chrześcijaństwa, ze zdarzeniami historii Starego i Nowego Zakonu, które nie tylko oznacza jak opisana wyżej kompozycja symboliczna z San Apollinare, lecz przedstawia. Symbolizm i deformacja podkreślają więc szczególnie silnie dualizm, różność przyrodzonego i nadprzyrodzonego świata używając jednak różnego języka artystycznego, różnego nie tylko w wyrazie lecz w strukturze.

WPŁYW POJĘCIA ŚWIĘTOŚCI NA DZIEŁO SZTUKI CHRZEŚCIJAŃSKIEJ

Na początku niniejszego artykułu wyróżniono dwa pojęcia świętości. Święty może oznaczać albo: a) całkowicie odmienny, niewyrażalny, przewyższający wszystko, albo b) najdoskonalszy. Jeśli zestawi się omówione wyżej sposoby, którymi sztuka chrześcijańska stara się wyrazić nadprzyrodzoności, z dwoma pojęciami świętości, okaże się, że pierwsze pojęcie świętości, podkreślające silnie transcendencję Boga i świata nadprzyrodzonego, będzie się łączyło

z symbolizmem i deformacją, drugie natomiast z idealizacją. Symbolizm i deformacja silnie podkreślają dualizm, różność świata naturalnego i nadprzyrodzonego, natomiast idealizacja, tak jak to czyni teologia pozytywna, wychodzi od doskonałości ludzkiej, by dojść do doskonałości Boga.

W symbolizmie i deformacji występuje moment zerwania z naturą, z otaczającym człowieka światem, z naturalnym obrazem człowieka. O ile możliwe jest dla plastyki, która operuje zmysłowo dostrzegalnym, związanym z materią kształtem, zerwanie ze światem, z którego czerpie swoje formy, czyni to właśnie na tej drodze. W sztuce symbolicznej owo zerwanie tkwi w strukturze dzieła połączonej z konwencją, która pozwala zrozumieć jego właściwe znaczenie, w sztuce operującej deformacją zerwanie łączy się z przekształceniem obrazu człowieka i świata, które sprawia, że występuje wyraźnie ich nieziemska treść. Teologia negatywna postępuje podobnie. Tak jak plastyka stara się zerwać z naturalnym kształtem świata, tak filozofia i teologia ze związanymi jakoś z tym światem pojęciami. Rezultatem jest podkreślenie transcendencji Boga i świata nadprzyrodzonego, co znajduje swój wyraz w pierwszym pojęciu świętości.

Idealizacja kroczy drogą teologii pozytywnej od dołu do góry, od świata i przyrody do Boga. Jest to droga tak dla teologa jak i dla artysty trudniejsza, bo zagraża tu zbyt ludzkie, antropomorficzne pojmowanie Boga. Zresztą i droga poprzednia nie jest pozbawiona trudności. Tam grozi znowu niezrozumiałość używanych określeń czy sposobów deformacji lub symbolicznej kompozycji. Idealizacja i teologia pozytywna podkreślają nie tyle transcendencję ile doskonałość Boga, nieskończone bogactwo jego istoty, co odpowiada znowu drugiemu wyżej określonemu pojęciu świętości.

Postawione wyżej twierdzenie nabierze może bardziej realnego kształtu, jeśli się je połączy z tłem historycznym. W historii filozofii i teologii chrześcijańskiej można wyróżnić dwa wielkie okresy. Pierwszy trwa od początków chrześcijaństwa do XIII w. Drugi od XIII w. aż po wiek XX. Charakterystyczną cechą pierwszego okresu jest wyraźna dominanta myśli platońskiej zabarwionej bardzo często neoplatonizmem. Niepoznawalność Bożej istoty podkreśla się bardzo silnie. Uprawia się łącznie teologię negatywną i pozytywną, lecz nacisk główny położony jest na elemencie negacji, na tym że Bóg jest właśnie całkiem inny niż świat stworzeń widzialnych. W drugim okresie, którego początek stanowi wielka synteza tomistyczna, główny nacisk zostaje położony na teologię pozytywną, określającą Boga, jego naturę i doskonałość. W okresie tym słabnie wyraźnie wpływ platonizmu na korzyść arystotelizmu. Oczywiście

sytuacja nie jest tak prosta, jak tu została przedstawiona, ogólny jednak obraz filozoficzno-teologicznej sytuacji jest chyba taki. Trzeba pamiętać, że chodzi tu o dominowanie pewnych prądów, bez wykluczenia prądów przeciwnych. Teologia negatywna łączyła się zawsze z pozytywną i *vice versa*. Różnica polega na dominancie bądź negatywnej, bądź pozytywnej strony metody.

Jeśli zestawimy rozwój sztuki chrześcijańskiej z rozwojem myśli filozoficzno-teologicznej, będziemy mogli stwierdzić analogię występujących zjawisk. Do XIII w. dominuje w sztuce chrześcijańskiej symbolizm i deformacja. XIII w. jest okresem, w którym zaczyna się przełom, po którym weźmie przewagę idealizacja względnie dynamizacja. W dziedzinie sztuki do pierwszego okresu należałaby sztuka starochrześcijańska, bizantyńska i romańska; do drugiego zaś sztuka odrodzenia, baroku i XIX w. Okres gotyku, a zwłaszcza późnego gotyku (Giotto), byłby okresem przełomu.

Jest sprawą charakterystyczną, że w dobie współczesnej w filozofii i teologii zaczyna się zaznaczać dość silnie zwrot ku pierwszym wiekom chrześcijaństwa. Rośnie zainteresowanie przesiąkniętą platonizmem myślą Ojców greckich, w sztuce zaś przeżywamy całkowity odwrót od idealizacji. Nie przesądzając dalszego rozwoju, byłoby to zjawisko potwierdzające postawioną hipotezę.

Nie chcę stawiać twierdzenia, że sztuka chrześcijańska rozwija się w pewien określony sposób pod wpływem prądów panujących w filozofii i teologii, chcę tylko zwrócić uwagę na charakterystyczne współwystępowanie zjawisk. Wyżej postawiona hipoteza wymaga historycznego uzasadnienia. Analiza poszczególnych okresów rozwoju myśli filozoficznej i teologicznej oraz sztuki chrześcijańskiej przekraczałaby jednak ramy niniejszego artykułu. [13]

SAKRALNY WYRAZ ARCHITEKTURY KOŚCIELNEJ

Określenia „wyraz sakralny" używa się nie tylko w odniesieniu do plastyki religijnej, mówi się nieraz również, że jakaś budowla kościelna pozbawiona jest sakralnego wyrazu, że jakieś wnętrze nie posiada sakralnego nastroju. Należy więc zbadać, czy architektura kościelna może również wyrażać *sacrum*, transcendencję nadprzyrodzonego świata.

Plastyka i architektura kościelna posiadają odmienne zadanie. Plastyka ma unaocznić człowiekowi świat nadprzyrodzony, ułatwić

---

[13] Do analogicznych wniosków dochodzą André Malraux w *La métamorphose des Dieux* oraz Heinrich Lützeler w *Die christliche Kunst des Abendlandes*, nie zwracają jednak uwagi na dwa wyróżnione przez autora pojęcia świętości oraz łączącą się z nimi rolę teologii pozytywnej i negatywnej.

mu kontakt z Bogiem. Przed architekturą stoi przede wszystkim zadanie praktyczne. Ma ona stworzyć budowlę, w której będą się gromadzić wierni, by wspólnie brać udział w liturgii.

Charakter kościoła wyznacza przede wszystkim jego funkcja. Geneza pierwotnej formy kościelnej, bazyliki, nie jest jasna. Jasnym jest natomiast, że kształt jej, przejęty lub przekształcony z innych wcześniejszych budowli, został przystosowany do charakteru chrześcijańskiej liturgii.

Liturgia pierwotna składała się z dwu części, z liturgii słowa, a więc z odczytywania i komentowania ustępów Pisma św., oraz z tajemnicy ofiary. Nim istniały kościoły w ścisłym tego słowa znaczeniu, zebrania chrześcijan odbywały się po domach. Istniały prawdopodobnie specjalne, przeznaczone do tego sale. [14] Tak jak na każdym zebraniu z jednej strony, prawdopodobnie za stołem, siedziało prezydium, więc w środku biskup, a po obu jego stronach kapłani i inni urzędnicy kościelni, a z drugiej strony, twarzą do nich, wierni. Stół stawał się ołtarzem bezkrwawej ofiary. Ta sytuacja została przeniesiona do bazyliki. [15] Jest to budowla na rzucie prostokątu, często z transeptem, nawą poprzeczną, zamknięta od strony wschodniej półkolistą absydą. W środku absydy, pod ścianą, stoi katedra, tron biskupi, z którego wygłasza on kazania, a po obu stronach ławy dla duchowieństwa. Ołtarz wzniesiony z kamienia — w pierwszych wiekach ołtarz był drewnianym stołem przenośnym — znajduje się często w miejscu skrzyżowania transeptu z nawą, a w każdym razie między prezbiterium (miejsce zarezerwowane dla kleru) a nawą, którą wypełniają wierni stojący twarzą do biskupa. Katechumeni zajmują przedsionek, względnie nawy boczne. Gdy kończy się liturgia słowa, wtedy katechumeni wychodzą, zapuszcza się zasłony wiszące zwłaszcza w dnie uroczyste między kolumnami, biskup staje przy ołtarzu, zaczyna się misterium ofiary. [16]

Obok bazyliki występują budowle centralne. Są to często baptysteria, przystosowane do obrzędu chrztu. Kształt znowu podyktowany przez funkcję, gdyż ośrodkiem budowli jest *piscina*, basen chrzcielny. Poza tym istnieją jeszcze *martyria* lub *memoriae*, budowle wzniesione na kształt pogańskich grobowców nad miejscem spoczynku męczenników. [17]

Można zauważyć, obserwując rozwój architektury kościelnej, jak

---

[14] E. Van der Meer, *Altchristliche Kunst*, Köln 1960, s. 72.

[15] Van der Meer, pw., s. 75.

[16] J. Gelineau, *Le lieu de la célébration*, „Art Sacré", Septembre-Octobre 1960. Autor zestawił i zanalizował najstarsze teksty starochrześcijańskie opisujące nabożeństwa oraz pośrednio miejsce, w którym się odbywały.

[17] Vojeslav Molè, *Historia sztuki starochrześcijańskiej i wczesnobizantyńskiej*, Lwów 1931, s. 129.

zmiany zachodzące w liturgii wpływają na ukształtowanie budowli kościelnej. Gdy zmieniła się rola biskupa w kościele miejsce tronu biskupiego zajmuje ołtarz. Z wzrostem kultu świętych mnożą się kaplice i ołtarze. Zwiększająca się ilość kleru świeckiego i zakonnego odmawiającego wspólnie brewiarz sprawia, że wydłuża się prezbiterium w okresie gotyku. Z kultem drugiego patrona kościoła łączy się w okresie romańskim druga absyda z ołtarzem od strony zachodniej. Rzuty współczesnych kościołów rodzą się z dążenia, by ołtarz był możliwie dobrze widoczny, a zarazem zbliżony do wiernych tak, by mogli oni brać jak najżywszy udział w liturgii mszalnej.

Forma kościoła została przede wszystkim podyktowana jego funkcją. Ale kościół to również: *locus sacer*, miejsce święte.

W okresie pierwszych wieków chrześcijaństwa sakralny charakter kościoła nie dochodził zbyt silnie do głosu. Kościół chrześcijański nie był tym, czym była świątynia pogańska. Świątynia pogańska była przede wszystkim mieszkaniem bóstwa, natomiast kościół był miejscem zebrań. Jest rzeczą znamienną, że to samo słowo: *Ecclesia*, zebranie, określa tak chrześcijan, jako zorganizowaną grupę społeczną, posiadającą tajemniczy sakralny charakter, jak również i miejsce jej zebrań. Ta identyczność nomenklatury zachowała się chyba we wszystkich językach, co nie jest pozbawione wymowy. [18] W języku polskim np. Kościół (grupa społeczna) i kościół (budowla).

Świątynia posiadała w świecie wielu religii pogańskich głębokie symboliczne znaczenie. Była ona miejscem wyłączonym z otoczenia, a zarazem często uważano ją za obraz całego świata, *imago mundi*. [19] Był to punkt zetknięcia się dwu światów: przyrodzonego i nadprzyrodzonego, miejsce, w którym bóstwo działa zstępując na ziemię. Świątynia bywała budowana dokładnie według bożych przepisów, za przykład może tu służyć wędrowny przybytek Izraela, budowany przez Mojżesza według wskazówek otrzymanych od Boga.

Element symboliki zjawia się również w kościele chrześcijańskim. Kościół staje się symbolem „Niebieskiego Jeruzalem". Zwłaszcza w Kościele Wschodnim stale stosowane schematy rozmieszczenia w dekoracji kościoła postaci Pantokratora, Maryi, aniołów i świętych wskazują, że w liturgii biorą udział niebo i ziemia. Na zachodzie symboliczna interpretacja budowli kościelnej dochodzi do szczytu w okresie średniowiecza. Symbolizm ten jest tworzony *ex post*. Najpierw powstała budowla o charakterystycznym kształ-

---

18 Van der Meer, jw., s. 91: *Die Basilika ist kein symbolischer, sie ist ein schlicht sachlicher Bau.*

19 Mircea Eliade, jw., s. 24 i 26.

cie, której rozkład dyktowała funkcja, później rozkład ten otrzymał symboliczne wytłumaczenie. Interpretacja symboliczna wpłynęła z kolei na utrwalenie określonego typu budowli, nadając całości oraz poszczególnym jej częściom tajemnicze znaczenie. Jest zjawiskiem charakterystycznym, że dzieła mówiące o symbolice budowli kościelnej powstają w okresie najbujniejszego rozwoju symbolizmu i alegoryzmu, gdy uważano, że wszystko w świecie posiada jakieś drugie, tajemnicze oblicze. [20]

Symboliczny charakter nadany budowli kościelnej sprawiał, że nabierała ona dla wiernych specyficznego znaczenia. To nie była już zwykła sala zebrań, kościół stał się „domem Bożym i bramą niebios" (Gen 28 17). Moment ten został spotęgowany przez kult przechowywanej w kościele Eucharystii oraz rozwój czci okazywanej świętym. Kościół wzniesiony ku czci świętego staje się zarazem miejscem specyficznego jego działania, co występuje szczególnie silnie w wypadku miejsc pielgrzymkowych.

Zasadniczy typ budowli kościelnej ukształtował się w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Ulegał on później nawet dość daleko idącym zmianom, jednak podstawowe cechy, zwłaszcza gdy chodzi o rzut poziomy, zostały te same. Trwałość typu, względnie zasadniczych typów, sprawiła, że budowla o pewnym określonym kształcie, rozkładzie i charakterze wnętrza da się łatwo zidentyfikować jako kościół. Patrząc z góry na miasto, nawet tylko pobieżnie obeznany z charakterem architektury zachodniej człowiek bez większej trudności i prawie bez pomyłek będzie mógł w nim wyróżnić kościoły. Jeszcze łatwiej zda sobie sprawę z przeznaczenia budowli, gdy wejdzie do jej wnętrza.

Stałość powtarzającego się typu sprawia, że budowle o określonym kształcie wiąże się z pojęciem kościoła, miejsca modlitwy, domu Bożego. Przez to samo pewien zespół form architektonicznych otrzymuje w świadomości ludzkiej charakter religijny. Źródłem tego jest przyzwyczajenie. Gdyby typy kościołów chrześcijańskich były liczne i bardzo różne, nie można by o tym mówić.

Powtarza się tu to samo zjawisko, które występowało w związku z typami ikonograficznymi. Tak jak powtarzane często ujęcie w malarstwie lub rzeźbie pewnej postaci sprawia, że zostaje ona prawie natychmiast przez ludzi tkwiących w określonym kręgu kultury zidentyfikowana jako Chrystus lub Matka Boża, podobnie stały sposób kształtowania budowli ułatwia rozpoznanie jej jako kościoła. Pamiętać oczywiście należy, że źródłem religijnego charakteru typu budowli kościelnej jest jej przeznaczenie, które znalazło wyraz w akcie jej konsekracji, oddania jej Bogu.

---

[20] Sauer, jw., *passim*.

Dalszym problemem jest, czy tak jak pewien rodzaj plastyki religijnej wyraża w większym stopniu, inny zaś w mniejszym moment nadprzyrodzoności, podobnie i pewien typ architektury kościelnej silniej od innych nasuwa moment transcendencji Boga.

By móc rozwiązać to zagadnienie, trzeba się najpierw zająć tym, co można by nazwać językiem form architektonicznych. [21]

Zasadnicze elementy, którymi operuje architektura, to:

a) Bryła. O jej charakterze decyduje w dużej mierze funkcja budowli. Niemałą rolę odgrywają materiał oraz zagadnienia konstrukcyjne. Obserwując jednak rozwój pewnych typów budowli, jak kościoła, pałacu, domu mieszkalnego można zauważyć, że elementy, o których była mowa, nie określają całkowicie charakteru budowli. Artyście pozostaje jeszcze dużo swobody, pozwalającej na takie lub inne jej ukształtowanie.

Z ukształtowaniem bryły łączy się ściśle element barwy. Barwa łączy się bądź to z fakturą używanego w budowie materiału, jak kamień określonego rodzaju, cegła, tynk, bądź też stanowi dodatek, jak malowanie, pokrycie pewnej partii mozaiką, płytami ceramicznymi itp. Kompozycje barwne, nawet w wypadku scen figuralnych, stają się tu częścią architektury. To samo powiedzieć należy o elementach rzeźbiarskich.

b) Ukształtowanie przestrzeni. Chodzi tu o przestrzeń wewnętrzną. Jej charakter również uzależniony jest od funkcji, materiału, techniki konstrukcyjnej. Trzeba jednak pamiętać, że użycie pewnego rodzaju konstrukcji nie decyduje całkowicie o charakterze uformowanej przestrzeni. Konstrukcja stosowana w kościołach gotyckich dawała możność wznoszenia gmachów o dużej wysokości, ścian przeprutych wielkimi otworami okiennymi, lecz nie narzucała tego jako konieczności. Przy użyciu tego samego sposobu konstrukcji można było wznosić niskie budowle o niewielkich oknach. Podobnie ani funkcja, ani kostrukcja nie zmuszały do rozbicia przestrzeni wewnętrznej, które daje się zaobserwować w wielu kościołach rozwiniętego baroku.

c) Światło. Odgrywa ono w architekturze dwojaką rolę. Albo rzeźbi bryłę budowli podkreślając jej charakter grą światłocienia, albo też wpadając do wnętrza sprawia, że jest ono jasne lub ciemne, że pewne jego fragmenty występują silnie lub też giną w mroku. Nie należy również zapominać o dużej roli przepuszczanego przez barwny witraż kolorowego światła, które staje się lekką, wypełniającą wnętrze kościoła materią.

Używając określenia „język form architektonicznych", trzeba zdać sobie sprawę, że termin „język" zostaje tu użyty w sposób

---

[21] Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, s. 115. *O dziele architektury*.

analogiczny, podobnie jak gdy się mówi o języku muzyki. Może nie powinno się nawet używać tego określenia, wydaje się jednak, że jest ono operatywne, ułatwia ujęcie pewnych zjawisk, łączących się z kompozycją architektoniczną. Hanslick powiada o utworze muzycznym, że nie przemawia on dźwiękami, lecz — że mówi dźwięki. [22] Kompozycja architektoniczna mówi formy. Co to znaczy? Można mówić np. o ciężarze bryły budowli. Określenie „ciężar" używa się tu w znaczeniu analogicznym. Nie chodzi o to, że sam budynek jest ciężki. Bardzo „ciężką" może być forma budy zrobionej z dykty, dekoracja teatralna. Ciężkim jest wielki bryłowaty kształt. Lekką będzie strzelista, zakończona koronkowym hełmem wieża gotycka. W podobny sposób będzie można mówić o spokoju lub niepokoju, wyrażającym się w architekturze. Chcąc więc ująć, określić zjawisko operujemy terminami zaczerpniętymi z innych dziedzin. Czy można w takim wypadku mówić o języku? Używanie tego określenia pochodzi stąd, że każdy kształt posiada swój wyraz. Jeśli się weźmie kilka kamieni lub kawałków drzewa ogładzonych przez fale morskie, będzie można stwierdzić, że każdy z nich posiada jakiś inny wyraz. Nie chodzi o to, że jest może do czegoś podobny, wyraz tkwi w nim, w jego formie. Współcześni rzeźbiarze chcąc tłumaczyć znaczenie swych kompozycji przestrzennych określają je nieraz, odwołując się do ich wyrazu, np. ruch, napięcie. Słowo język może być źródłem nieporozumień, jeśli się uważa — czynili to w stosunku do muzyki niektórzy estetycy — że forma posiada określone semantyczne znaczenie. [23] Trudno zgodzić się z tym twierdzeniem, lecz również trudno pisać o architekturze rezygnując z posługiwania się „językiem".

Język architektury jest językiem analogicznym opierającym się na skojarzeniach. Forma jest lekka lub ciężka, spokojna lub niespokojna na skutek asocjacji tkwiących u podstaw tych określeń. Skojarzenia te łączą się często z rytmem naszych przeżyć psychicznych. Linia zygzakowata, gwałtownie łamana łączy się z rytmem niepokoju, natomiast łagodnie falista jest spokojna. Widok takich linii budzi pokój lub niepokój, wprowadza patrzącego na nie w pewien nastrój. Słowo nie oddaje w pełni przeżycia architektury. Człowiek inaczej się czuje w małym, przytulnym pokoiku, inaczej w wielkiej, pustej sali. Nie tylko powstaje wtedy pewien nastrój, lecz rodzi się zarazem określony stosunek do otaczającego człowieka świata. Świat ten staje się człowiekowi daleki lub bliski.

---

[22] Eduard Hanslick, *Vom musikalisch Schönen*, Leipzig 1922, s. 163.

[23] Należeli do nich Hegel, Schopenhauer a zwłaszcza Hausegger. Porównać: Józef Reiss, *Problem treści w muzyce*, Kraków 1922, s. 32.

Człowiek albo znajduje w nim siebie, albo też staje w nim zagubiony.

Można postawić twierdzenie, że w przestrzeni niezbyt wielkiej, wyraźnie ograniczonej, człowiek czuje się ośrodkiem, natomiast w przestrzeni wielkiej, której granice się zacierają, człowiek się gubi, a gubiąc się w niej szuka zarazem czegoś, co stanowiłoby jej ośrodek, bo sam czuje się w tym wypadku zbyt mały. Podobne zjawisko występuje, gdy stoi się wobec małego domu, zbudowanego jakby na miarę człowieka lub też wobec wielkiego, przerastającego go gmachu.[24]

Nie chodzi tu tylko o same wymiary. Wielka sala zapełniona umeblowaniem, bogato zdobiona, zatraca swoją wielkość, zostaje rozbita na szczegóły. Natomiast niewielkie pomieszczenie, pozbawione wszelkich ozdób, robi wrażenie pustki i mimo niewielkich rozmiarów otaczającej człowieka, zamkniętej przestrzeni człowiek może czuć się w niej jeśli nie zagubiony, to jakoś bardzo samotny. Podobnie, gdy chodzi o stronę zewnętrzną, bogata ornamentacja rozbija wielkość i ciężar bryły, osłabia monumentalne działanie gmachu.

Kompozycja architektoniczna, zwłaszcza gdy chodzi o wnętrze, stwarza rodzaj kosmosu, w którym człowiek czuje się albo jak u siebie w domu, albo też zdezorientowany i w pewnym tego słowa znaczeniu zagubiony. Formy architektoniczne mogą skłonić człowieka do przyjęcia określonej postawy wobec otaczającego go świata.

Gdy chodzi o budowlę kościelną wspomnieć należy, że na mocy swej funkcji, religijnego charakteru, działa ona na człowieka, „ustawiając" go w określony sposób w stosunku do Boga i świata. Użycie pewnego zespołu form architektonicznych może spotęgować to działanie. Świat, w którym człowiek czuje się zagubiony, jest dla człowieka wierzącego — w wypadku kościoła — światem, którego ośrodkiem nie jest on sam, lecz Bóg. Człowiek odczuwa wtedy, że ten świat nie jest zbudowany na ludzką miarę, że człowieka przerasta. Przestrzeń tego typu może nie wyraża, lecz w każdym razie sugeruje transcendencję Boga, świata nadprzyrodzonego. To samo może się odnosić do przerastającej człowieka, może nieco przygniatającej potężnej bryły budowli.

Powstaje teraz pytanie, czy w architekturze podobnie jak w pla-

---

[24] Rudolf Schwarz w krótkim artykule (*Eucharistischer Bau*, „Das Münster", XII, s. 296) stara się znaleźć związek między typem przestrzeni a sposobem odnajdywania w niej Boga. Pisze: *Gott wohnt in sprürbarster Weise in der Leere der Welt und der Seele.* Schwarz był jednym z najwybitniejszych architektów ostatniej doby w Niemczech zajmującym się prawie wyłącznie budową kościołów.

styce można wyróżnić różne sposoby sugerowania transcendencji Boga. Odpada symbolizm, gdyż budowla kościelna mimo symbolicznej interpretacji, którą z nią nieraz związano, nie zawiera w swej wewnętrznej strukturze żądania komentarza. Chyba tylko orientacja kościoła, czyli skierowanie go stroną prezbiterium ku wschodowi, może nasuwać obserwatorowi pewne refleksje. Prawie wszystkie szczegóły o charakterze ściśle architektonicznym mogą otrzymać funkcjonalne, kompozycyjno-formalne, względnie konstrukcyjne wytłumaczenie. Plastyczna kompozycja symboliczna żąda komentarza, budowla kościelna, choćby u podstaw takiego a nie innego jej ukształtowania tkwiła teoria o charakterze symbolicznym, takiego komentarza zasadniczo nie żąda.

Czy nie można by jednak połączyć wyżej omawianych dwu pojęć świętości z pewnymi typami architektury? Wydaje się to nie tylko możliwe, ale nawet konieczne. Z jednej strony mamy architekturę kościelną stwarzającą budowle przerastające człowieka, w których człowiek czuje się zagubiony, z drugiej mamy kościoły, w których człowiek czuje się jak u siebie w domu, a wielkość Boga sugeruje bogactwo wyposażenia i dekoracji. Pierwszy typ architektury operuje przede wszystkim potężną bryłą i wielką, pustą, wewnętrzną przestrzenią, natomiast drugi kładzie nacisk na ozdobność i bogactwo formy. Łącząc te dwie koncepcje budowli kościelnej z omawianą wyżej metodą teologii negatywnej i pozytywnej można postawić twierdzenie, że pierwszy typ architektury odpowiada predominacji w świecie myśli chrześcijańskiej teologii negatywnej. Człowiek spotykając się z budowlą kościelną zdaje sobie sprawę, że jest to jakiś twór szczególny, przerastający otoczenie, wyłączający się z niego. Wchodząc do wnętrza czuje, że znajduje się w jakimś innym świecie, w którym jest onieśmielony. To nie jest jego dom, to mieszkanie Boga, stąd jego inność, bo Bóg jest czymś całkiem innym niż człowiek i otaczający go świat stworzenia. Drugi rodzaj architektonicznej kompozycji budowli kościelnej nawiązuje do bogactwa stworzenia. Nie chodzi tu tylko o bogactwo przyrody, lecz i o wyraz bogactwa ludzkiego. Dom Boży staje się trochę pałacem władcy, lecz podnoszonym do n-tej potęgi.. Można tu stwierdzić analogię z drogą teologii pozytywnej.

Niestety, znowu brak miejsca uniemożliwi dokładniejsze przeprowadzenie analizy poszczególnych stylów architektonicznych. Należy jednak zaznaczyć, że można zauważyć nakrywanie się okresu dominowania teologii negatywnej ze stylami architektonicznymi stwarzającymi budowle kościelne „nie na miarę ludzką". Bazylika starochrześcijańska, mimo całego swego funkcjonalizmu, świątynia okresu bizantyńskiego, z dominantą kopuły lub wielu kopuł, kościół romański o potężnej bryle zewnętrznej i surowym wnętrzu repre-

zentują ten właśnie kierunek. Przedstawicielem drugiego kierunku jest kościół renesansowy a przede wszystkim barokowy. Powtarza się tu więc zjawisko zaobserwowane w dziedzinie plastyki. Pewne trudności nasuwa interpretacja gotyku. Z jednej strony wydaje się, że właśnie katedra gotycka nie jest na miarę człowieka, że wystrzelając wysoko ponad zbiorowisko domów miasta, tworząc mroczne wnętrze, w którym gubią się granice przestrzeni, podkreśla bardzo silnie inność świata nadprzyrodzonego, z drugiej jednak człowiek czuje się w jej wnętrzu jakoś mniej zagubiony niż we wnętrzu romańskim, bizantyńskim lub w bazylice, nie musi szukać punktu oparcia gdzieś poza sobą. Wywody powyższe są tylko pewnymi sugestiami, lecz opierającymi się chyba na rzeczywistości.[25] Jest faktem bardzo charakterystycznym, że kościoły neoromańskie lub neogotyckie, które powstawały w XIX w., mimo iż operowały analogicznymi formami architektonicznymi, nie osiągnęły wyrazu swych prawzorów. Są jakoś właśnie zbudowane na miarę ludzką, nie przerastają człowieka, czuć, że zrodziły się z innego ducha.

Architektura współczesna operuje raczej formami sugerującymi transcendencję Boga. Bryła współczesnego kościoła nieraz zaskakuje człowieka, wywiera nawet pewien szok, jest często niezwykła. W wielu wypadkach prostota użytych środków zbliża współczesny kościół do świątyni romańskiej. Odcięcie się od otoczenia jest jednak mniej wyraźne. To, co uderza we wnętrzu, to pustka. Działa ona na wielu ludzi w sposób pozornie negatywny. Skarżą się, że człowiek we współczesnym kościele czuje się jakoś osamotniony. Niektórzy zresztą architekci (Schwarz) świadomie operują wielką pustą przestrzenią, dążąc do odarcia człowieka z jego ziemskości, by szukał Boga w otaczającej go pustce. Jest to świadome nawiązanie do mistyki św. Jana od Krzyża.[26]

Architektura ma różne od plastyki założenia, operuje swoistym językiem artystycznym, można jednak znowu postawić hipotezę, że tak jak w plastyce istnieje tu związek między dominującym w dziedzinie myśli chrześcijańskiej sposobem pojmowania Boga i świata nadprzyrodzonego a wyrazem form architektonicznych budowli kościelnej.

---

[25] Należy znowu przypomnieć analogiczne konkluzje, do których również w tej dziedzinie dochodzą Malraux i Lützeler.

[26] Rudolf Schwarz, jw., s. 296.

MOŻLIWOŚCI SAKRALNEGO WYRAZU SZTUKI NIEPRZEDSTAWIAJĄCEJ

Warto jeszcze postawić pytanie, czy rozwijająca się współcześnie sztuka nieprzedstawiająca może w jakiś sposób wyrażać nadprzyrodzoność. Odpowiedź na to pytanie jest nie tylko ciekawa z czysto teoretycznego punktu widzenia, lecz może posiadać i znaczenie praktyczne. Chodzi tu o to, czy i jakie zastosowanie może znaleźć sztuka nieprzedstawiająca w kościele.

Zaraz na początku należy określić, co rozumie się tu przez sztukę nieprzedstawiającą.

a) Jest to sztuka — chodzi o dziedzinę plastyki — która nie oddaje przedmiotów, względnie fragmentów rzeczy, należących do świata widzialnego.

b) Sztuka pozbawiona określonej funkcji semantycznej. Wyklucza to sztukę symboliczną w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Sztuka nieprzedstawiająca może:

a) Łączyć się z pewnym przedmiotem nadając mu określony kształt (forma krzesła, karoseria samochodu).

b) Wchodzić jako część w kompozycję większej całości, jak fragment architektoniczny, witraż.

c) Stanowić niezależną kompozycję (obraz, rzeźba).

W dwu pierwszych wypadkach kompozycja zależna jest od przedmiotu, z którym się łączy. Przedmiot nadaje jej swoiste znaczenie. Pomijając pierwszy wypadek, o którym była mowa powyżej (zagadnienie wyrazu architektury), połączenie kompozycji nieprzedstawiającej z pewnym przedmiotem może jej nadać swoisty sens. Czysto abstrakcyjny witraż lub dekoracja ściany tego samego rodzaju posiadają inną wymowę, gdy znajdują się w kawiarni lub hali widowiskowej, inną zaś, gdy znajdują się w kościele, jeszcze zaś, oczywiście, inną, gdy jako karton znajdują się na wystawie bez oznaczenia, jakie jest ich właściwe przeznaczenie.

Zagadnienie tzw. sztuki abstrakcyjnej — chodzi tu o nie łączącą się tematycznie z żadnym przedmiotem kompozycję plastyczną — nie jest proste. Wśród kompozycji abstrakcyjnej można wyróżnić dzieła z określonym tytułem oraz dzieła oznaczone nazwą typu: „kompozycja 1", „spokój" czy tym podobne.

Obrazy abstrakcyjne często są przez ich twórców opatrzone tytułem. Tytuł ten, choć często lekceważony, w wielu wypadkach jest jednak dla artysty ważny. Łączy się on często z jakimiś skojarzeniami, wrażeniami, które twórca wyraża językiem form. Nieraz stając na wystawie przed takim obrazem, ma się wrażenie, że chodzi tu o czystą kompozycję, przeczytanie tytułu sprawia, że szuka się w dziele czegoś poza czystą grą barw lub kształtów. Tytuł

odgrywa tu podobną rolę jak w związku z utworem muzycznym i to takim, który nie należy do kręgu tzw. muzyki programowej.[27] Można posunąć się jeszcze dalej i postawić pytanie, czy może istnieć zespół form plastycznych pozbawionych wyrazu. Określenie „wyraz" jest niesłychanie wieloznaczne, lecz może właśnie dlatego, że oznacza klasę zjawisk bardzo trudną, owszem — może nawet niemożliwą do pojęciowego ujęcia. Przeżycie dzieła sztuki plastycznej jest zasadniczo typu intuicyjnego. Mową artysty są formy. Kto wie, czy mistycy, jeśliby byli artystami zarazem, nie próbowaliby oddawać swoich przeżyć właśnie w formie abstrakcyjnych obrazów lub też utworów muzycznych.[28] Trudność leży w tym, że mowa ta jest czysto indywidualna. Każdy artysta posiada swój język, który nie jest językiem innego człowieka i którego nie łatwo się nauczyć, bo mówi on nie o tym, co jest wielu osobom wspólne, lecz o tym, co ściśle indywidualne i niepowtarzalne.

Zagadnienie istnienia tzw. czystej formy jest co najmniej sprawą wątpliwą, zwłaszcza gdy chodzi o większe zespoły formalne. Nie śmiałbym nawet twierdzić, czy idealnie równo rozłożona na płaszczyźnie barwa, oglądana z takiej odległości, że nie widzi się zarysów plamy, jest pozbawiona wyrazu. Przez wyraz rozumiemy tu to, co kryje się pod czysto zmysłowym wrażeniem, powiedzmy czerwieni, dla oka przyjemnym lub nieprzyjemnym. Określenie czystej formy jest niezwykle płynne i nieprecyzyjne, i takim chyba być musi. W zagadnieniu treści i formy występują wyraźnie dwa bieguny, natomiast nie da się ustalić ściśle określonej granicy, której może w ogóle nie ma. Nie wiem, czy nie można by w tej dziedzinie rozumować sposobem Leibniza, który twierdził, że nie ma rzeczy pozbawionych zdolności postrzegania. Podobnie można by postawić twierdzenie, że nie ma formy pozbawionej treści.[29] Bliższe określenie tej treści jest jednak w wielu wypadkach niemożliwe.

Po tym krótkim teoretycznym wstępie koniecznym do zrozumienia zagadnienia należy przejść do rozwiązania postawionego problemu.

Sztuka abstrakcyjna posiada strukturę pod pewnymi względami nieco zbliżoną do dzieła muzycznego. Dzieła należące do kręgu plastyki abstrakcyjnej, podobnie jak dzieła muzyczne, pozbawione są funkcji semantycznej, nie są natomiast pozbawione wyrazu. Mówi się nieraz, że utwór muzyczny jest pełen wzniosłości, wdzięku,

[27] Jan Popiel, *Obraz i tytuł*, jw.

[28] Desmond Fennell, *Painting for contemplatives*, „Doctrine and Life", vol. 13, s. 573 i nn.

[29] Stanowisko takie zajmuje Henri Focillon w swej pracy *Vie des Formes*, Paris 1936.

a czasem nawet komiki. W podobny sposób można określić kompozycje abstrakcyjne. Odpowiednie zestawienie kształtów i barw może wywołać analogiczne wrażenie. Jeśli się przyjmie, że kompozycje wchodzące w zakres sztuki abstrakcyjnej mogą ewentualnie wyrażać transcendencję Boga, można zarazem z góry określić, że będą to kompozycje, w których będą dochodzić do głosu momenty takie jak wzniosłość, harmonia, potęga i tym podobne.

Istnieją w przeżyciu dzieł sztuki nieprzedstawiającej chwile głębokiego olśnienia i wewnętrznego wstrząsu. Wydaje się wtedy, że w dziele ujawnia się coś wielkiego, coś — co istnieje poza nim, a w nim tylko znajduje swój wyraz. Można to nazwać, jak się chce. Można mówić o zagadce kosmosu, wielkiej harmonii wszechświata. Zasadniczą sprawą jest, że w dziele przejawia się coś wielkiego, co nie jest samym dziełem. Można to przeżycie poddać analizie, można powiedzieć, że to nic innego jak wynik gry form. Cokolwiek by to było, znajduje ono jednak swój wyraz w dualistycznej formie: z jednej strony dzieło, z drugiej coś, co w nim się okazuje.

Przeżycie dzieła sztuki nieprzedstawiającej, obdarzonego cechami wzniosłości lub idealnej harmonii, złączone z wstrząsem lub olśnieniem, o którym wyżej była mowa, nie jest przeżyciem *sacrum*. Można tu mówić o tzw. przeżyciach metafizycznych, sięgających głębi bytu, przeżycia takie nie są jednak koniecznie związane z przeżyciem transcendentnego, nadprzyrodzonego świata. Mogą się one mieścić również w ramach koncepcji monistycznej.

By dzieła tego typu mogły posiadać wyraz sakralny w ścisłym tego słowa znaczeniu, muszą albo:

a) Być związane z dziełem o charakterze sakralnym, a więc mieścić się w kościele, choćby wisieć nad klęcznikiem. To związanie z miejscem określa charakter dzieła, stanowi swoisty komentarz. Trudno by powiedzieć, że w samym dziele tego typu tkwi żądanie komentarza o charakterze sakralnym.

b) Być określone tytułem, który wyznacza już wtedy dokładnie kierunek interpretacji dzieła.

W kategorii dzieł należących do kręgu sztuki nieprzedstawiającej można najłatwiej spotkać dzieła, które mogą posiadać wyraz sakralny nie będąc równocześnie sztuką religijną. Sztuka religijna, w znaczeniu używanym przez autora, łączy się z pewną określoną religią, a więc z zespołem wierzeń, nakazów moralnych i obrzędów. Tytuł może włączyć dzieło w ramy określonej religii. Może jednak istnieć dzieło zatytułowane „Bóg". Dzieło takie może być interpretowane w najrozmaitszy sposób często całkowicie niezależny od jakiejkolwiek określonej religii.

Dzieło sztuki przedstawiającej jest, używając terminologii Ingar-

dena, wielowarstwowe. Poszczególne warstwy nie są autonomiczne, lecz współgrają z sobą. W dziele sztuki przedstawiającej istnieje warstwa form, wyglądów. W tych formach, poprzez te formy znajduje swój wyraz świat przedstawionych przedmiotów. Rola tej warstwy jest niezwykle ważna, bo ona właśnie w dużej mierze decyduje o wyrazie całości. Używając porównania zaczerpniętego ze świata muzyki, w tej warstwie zjawia się tonacja, rytm. Plastyka zresztą posługuje się tymi samymi terminami. Identyczna tematycznie kompozycja, składająca się z tych samych przedmiotów, zależnie od tonacji i rytmu może zmieniać swój wyraz, stawać się pogodną, poważną, a nawet ponurą.

To, co w formach zostało przedstawione, zawiera określoną treść poznawczą. Treść ta, jak wyżej wspomniano, wymaga często komentarza, z nim razem jednak w sposób stosunkowo wyraźnie zdeterminowany może zostać ujęta przez percypujące go dzieło człowieka.

Dzieło sztuki nieprzedstawiającej nie jest — moim zdaniem — tworem czysto jednowarstwowym. Poza formą kryje się coś, co znajduje w niej swój wyraz. Połączenie dzieła tego rodzaju z przedmiotem o określonym przeznaczeniu, np. z kościołem, lub opatrzenie go tytułem wyznacza kierunek intepretacji. Trzeba jednak pamiętać, że na skutek specyficznej struktury dzieła typ komentarza będzie wyglądał inaczej niż w wypadku dzieł należących do kręgu plastyki przedstawiającej lub symbolicznej. Tam pewne treści były komentarzem wyraźnie określone, tu natomiast komentarz sugeruje tylko kierunek dość swobodnej, subiektywnej interpretacji.

Rzecz stanie się może jaśniejsza na podstawie czysto teoretycznego przykładu. Obraz Boga Ojca w tradycyjnym, chrześcijańskim typie określa, że Bóg ten jest osobą, że posiada cechy analogiczne do osobowości ludzkiej. Kompozycja nieprzedstawiająca zatytułowana „Bóg" może wyrazić moment transcendencji. Świat, który się tu otwiera, jest właśnie całkowicie różny od tego, który człowieka otacza. Może tu być w dynamizmie kompozycji wyrażona potęga Boga, natomiast nie da się chyba wyrazić tego, że Bóg, o którym mowa, jest Bogiem osobowym.

Sztuka tego rodzaju może stać na granicy swoistego symbolizmu. To, co odpowiada symbolice tego rodzaju, to pewna sfera, nie zaś określona osoba lub prawda. Jest rzeczą możliwą, a nawet prawdopodobną, że sam moment transcendencji można na tej drodze pełniej wyrazić niż operując środkami sztuki przedstawiającej lub symbolicznej w tradycyjnym ujęciu. Można by mówić w tym wypadku o stworzeniu swoistej artystyczno-mistycznej wizji.

Należy jeszcze rozpatrzyć wypadek kompozycji nieprzedstawia-

jącej, nie połączonej z żadnym przedmiotem, nie opatrzonej tytułem, a więc pozbawionej wszelkiego komentarza.

Kompozycja taka posiada pewien wyraz, jednak na skutek braku bliższego określenia daje całkowitą swobodę interpretacji. Należy jednak zaznaczyć, że kompozycje o pewnym wyrazie np. lekkim, komicznym, wykluczają wyraźnie interpetację w kierunku transcendencji inne natomiast ją dopuszczają. Rzecz ma się tu podobnie jak z utworem muzycznym. Są utwory, których wykonanie w kościele będzie wyraźnie razić, inne natomiast będą harmonizowały z miejscem i liturgią.

Wywody powyższe były przede wszystkim odpowiedzią na postawione na początku pytanie: „W jaki sposób pierwiastek boski, nadprzyrodzony znajduje swój wyraz w kształcie widzialnym". Pytanie drugie a mianowicie: „Co to znaczy, że pewnemu dziełu sztuki przypisuje się wyraz sakralny a innemu go odmawia?" pozornie pozostało bez odpowiedzi. Określone zostały różne drogi, sposoby, natomiast nie powiedziano, kiedy schodzi się z drogi właściwej, względnie kiedy staje się w pół drogi. Rozważenie tego zagadnienia wymagałoby jeszcze dalszych wywodów. Wydaje mi się jednak, że określenie różnych dróg, jest zarazem przynajmniej częściową odpowiedzią na to pytanie. Całkiem ogólnie powiedzieć można, że kiedy symbol zmienia się w ornament, deformacja w powtarzany mechanicznie schemat, wyidealizowana postać ludzka w człowieka, następuje utrata sakralnego wyrazu sztuki religijnej. Znajomość gramatyki i stylistyki stoi u podstaw krytyki literackiej, analiza struktury plastycznej obrazu u podstawy krytyki artystycznej, wyżej przeprowadzane rozważania posiadały podobne zamierzenia w stosunku do oceny dzieła sztuki religijnej.

Ks. Jan Popiel SJ

JANUSZ ST. PASIERB

PROBLEMATYKA SZTUKI W POSTANOWIENIACH SOBORÓW

NA DWADZIEŚCIA jeden Soborów powszechnych sześć zajmowało się zagadnieniami sztuki sakralnej. Spośród tych sześciu — trzy uczyniły to w sposób bardziej zasadniczy i obszerny. Były to: Sobór Nicejski II (w roku 787), Sobór trydencki (na ostatniej sesji w roku 1563) i watykański II (uchwalając konstytucję o liturgii na drugiej sesji w roku 1963).

Znaczenie Soboru watykańskiego II jest przełomowe: po raz pierwszy w uroczystym dokumencie soborowym znalazł się wyraz *ars* — s z t u k a. Po Sobór trydencki włącznie Sobory zajmowały się wyłącznie ś w i ę t y m i w i z e r u n k a m i — *imagines sacri* i ich tematyką; problem formy nie występował jako zagadnienie artystyczne, lecz tylko jako kwestia czytelnego redagowania tematu. Stąd też postanowienia ich nie wychodziły w gruncie rzeczy poza postulat poprawnego ilustrowania wydarzeń biblijnych, prawd wiary czy żywotów świętych. Najnowsza konstytucja o liturgii świadczy, że wreszcie dostrzeżono specyfikę sztuki i doniosłość jej problematyki formalnej.

Historyczną zasługą Soborów jest walka o zasadę i rację bytu sztuki inspirowanej religią. Gdyby nie Sobór nicejski II, który potępił ikonoklastów u schyłku starożytności chrześcijańskiej i Sobór trydencki, który uczynił to samo w stosunku do obrazoburczych tendencji reformacji, kultura europejska byłaby zjawiskiem potwornie zubożałym. Wyobraźmy sobie jakiekolwiek muzeum świata — od National Gallery po Ermitaż — nie posiadające ani jednego obrazu o tematyce religijnej!

Sobór watykański II stwierdzając w rozdziale 8 konstytucji o liturgii, że Kościół jako Matka Żywicielka był zawsze przyjacielem sztuk — *artium amica,* dał świadectwo historycznej prawdzie. Kościół był przyjacielem sztuki od pierwszych chwil swego istnienia. Jak jednak od czasu soboru trydenckiego stawał się przyjacielem coraz bardziej wymagającym, a w dobie *Vaticanum II*

okazuje się przyjacielem wyrozumiałym i tolerancyjnym — o tym chciałby opowiedzieć niniejszy szkic.

POSTANOWIENIA SOBORÓW: TRULLAŃSKIEGO II (r. 692), NICEJSKIEGO II (r. 787), KONSTANTYNOPOLITAŃSKIEGO IV (r. 869) i CHALCEDOŃSKIEGO (lata 869—870).

Uznawany za Sobór powszechny tylko na Wschodzie, na Zachodzie zaś zwany *synodus quinisexta*, Sobór trullański II jest pierwszym uroczystym wkroczeniem Kościoła w dziedzinę ikonografii. Wypowiedział się on przeciwko przedstawianiu Chrystusa jako Baranka Bożego, ukazywanego przez Jana Chrzciciela, argumentując teologicznie: Kościół akceptuje dawne, tj. starotestamentowe przedstawienia i postaci „jako znaki prawdy i znamiona Kościoła", jednak w Nowym Testamencie, w świetle łaski i prawdy, ustąpić muszą figury i przepowiednie, które już się sprawdziły. Zamiast starotestamentowego Baranka, będącego typem przyszłego Zbawiciela, należy przedstawiać nowotestamentowy antytyp, tj. samego Chrystusa „w postaci ludzkiej", żeby ludzie „uzmysławiając sobie całą wielkość upokorzenia się Słowa Bożego, doprowadzeni byli do rozpamiętywania jego życia, jego męki i jego zbawczej śmierci oraz do dokonanego przezeń zbawienia świata."

Sobór nicejski II zająć się musiał dogmatycznymi podstawami kultu świętych obrazów, aby przeciwstawić się wystąpieniom cesarza Leona III Syryjczyka (717—741), który od roku 726 począwszy domagał się usunięcia czy zamalowywania religijnych wizerunków, powołując się nie tylko na starotestamentowy zakaz przedstawiania Boga (w Księdze Wyjścia 20, 4), którego to zakazu *nota bene* nie przestrzegali Żydzi ściśle już w czasach Chrystusa, ale i nawiązując do poglądów małoazjatyckiej sekty, paulicjanów, a także mahometan i Żydów. Napotkał jednak cesarz na sprzeciw większości ludu i duchowieństwa oraz wszystkich mnichów, którzy kult obrazów najsilniej propagowali i najbardziej rozwinęli. Składając z urzędu opornych biskupów (w tej liczbie i patriarchę Konstantynopola Germanosa), wydał cesarz w roku 730 nakaz niszczenia świętych wizerunków. W obronie ich wystąpili papieże i chrześcijański Zachód. W czasie sporów wyklinano się wzajemnie, a za rządów Konstantyna V Kopronymosa pousuwano z wielu kościołów obrazy, poniszczono je, a mozaiki bądź obrzucono tynkiem, bądź zastąpiono nowymi o motywach niefiguralnych zwierzęcych i roślinnych. Dopiero cesarzowa-matka Irena,

rządząca w imieniu małoletniego Konstantyna VI, doprowadziła do zwołania Soboru nicejskiego I w jesieni 787 roku, w obecności legatów papieskich.

Sobór powołując się na tradycję Kościoła określił, że przedmiotem czci wiernych ma być nie tylko „drogocenny i ożywiający krzyż, ale i czcigodne i święte wizerunki" i to zarówno malowane, jak i mozaikowe czy wykonane innymi technikami, bez względu na to, gdzie się znajdują: „czy w kościołach, czy na świętych naczyniach, na szatach, na ścianach, na tablicach, w domach czy przy drogach". Podkreślono również, że dotyczy to przedstawień „Boga i Zbawiciela naszego Jezusa Chrystusa, nieskalanej Pani Naszej, Matki Bożej, godnych czci aniołów i wszystkich świętych", precyzując teologiczny charakter tego kultu, jako pobożnego uszanowania odnoszącego się do przedstawionych prototypów (τιμητικὴ προσκύνησις), a wyrażającego się w paleniu świateł, kadzideł i składaniu pokłonów, tak jak ma to miejsce w stosunku do wizerunku krzyża, do ksiąg Ewangelii i innych świętych pamiątek, podczas gdy w stosunku do Boga obowiązuje prawdziwa cześć (ἀληθινὴ λατρεία).

Postanowienia Soboru nicejskiego II, bez względu na to, że napotkały zrazu na przeszkody tak na Wschodzie jak i na Zachodzie (na dworze Karola Wielkiego), odegrały epokową rolę w ukształtowaniu poglądów Kościoła na sztukę sakralną. Powtórzył je Sobór konstantynopolitański IV w roku 869, poszerzając odnośnie do dwóch zagadnień: po pierwsze nawiązał on do argumentacji papieża Grzegorza Wielkiego, który w roku 600 pisał do biskupa Marsylii Serenusa, że malarstwo jest tym dla analfabetów, czym pismo dla umiejących czytać: w tym miejscu Sobór wprowadził poprawkę, że tak jedni jak i drudzy czerpią pożytek z wizerunków. Po drugie: Sobór mówiąc o wizerunkach świętych, wymienił kilka ich kategorii: apostołów, proroków i męczenników.

Podobne twierdzenia zawierają postanowienia Soboru chalcedońskiego z lat 869—870; także on stawia na równi działanie słów i kolorów przy wyjaśnianiu prawd wiary.

POSTANOWIENIA SOBORU TRYDENCKIEGO (1563 r.)

Dekretami trydenckimi wypadnie zająć się obszerniej, jako że one właśnie zdeterminowały pozycję Kościoła w epoce nowożytnej — ustalając ją na dokładnie czterysta lat. Sobór trydencki posiadał — generalnie biorąc — charakter retrospektywny i rekonstrukcyjny, nic więc dziwnego, że i w poglądach na rolę sztuki kościelnej cofnął się do postanowień nicejskich. *Nicaenum II* wspom-

niane jest i rekapitulowane już w pierwszym zdaniu dekretu uchwalonego na ostatniej, dwudziestej piątej, sesji *Tridentinum*, w dniu 3 i 4 grudnia 1563 roku. Sytuacja zresztą była analogiczna: nie przypadkowo tworzone przez Cavaliere d'Arpino, Guido Reniego, Baglione'a i Cigoliego pod auspicjami oratorianów freski w Capella Paolina bazyliki Santa Maria Maggiore miały za temat straszne śmierci cesarzy ikonoklastów z VIII wieku i błogosławieństwa spotykające czcicieli świętych wizerunków.

Także niektóre średniowieczne ruchy religijne były przeciwne sztuce: dość wymienić albingensów, waldensów czy lollardów. Wszystko jednak przewyższył początek czasów nowożytnych. Wspaniała nowa bazylika św. Piotra, która miała być dumą całego Kościoła, budzi zgoła przeciwne uczucia w żołnierzach cesarskich, oglądających ją w roku *sacco di Roma*, 1527. Przecież to o niej powiedział Luter, że zbudowana jest za odpusty, a więc „ze skóry, ciała i kości chrystusowych owieczek"! Luter zresztą okazał się najbardziej umiarkowanym spośród reformatorów: Karlstadt w 1521 roku pali obrazy w Wittemberdze, Zwingli doradza to samo w trzy lata później magistratowi zuryskiemu...

Św. Piotr Kanizjusz, broniąc poglądów Kościoła, pisał w traktacie *De Maria Virgine*: „Nowatorzy oskarżają nas o rozrzutność w ozdabianiu kościołów. Podobni są w tym do Judasza wyrzucającego Marii Magdalenie, że oblała wonnościami stopy Chrystusa". To nastawienie, a nie nakazy Soboru trydenckiego, jak się zwykło mówić i pisać, zrodzi potrydencki przepych i nada sztuce tego czasu ów rys tryumfalizmu, który swoim wpływem ukształtuje wyobraźnię ludzi Kościoła na przeciąg czterech wieków.

Wspaniałość tej sztuki zbiegała się zresztą z celami wytyczonymi sztuce przez Sobór. Pierwszym z nich jest postulat ilustrowania „dziejów tajemnic naszego odkupienia." Ma więc być sztuka biblią dla analfabetów, jak to już postulował Grzegorz Wielki, i dzięki temu *erudire et confirmare populum* — kształcić i utwierdzać (we wierze) lud. Co należy rozumieć przez to słowo? Rozpatrując je na tle wcześniejszych postanowień i piśmiennictwa, trzeba przyjąć, że oznacza ono lud prosty, przeważnie niepiśmienny, który będzie w dalszym ciągu dekretu określany jako *plebs indocta* czy *rudes*. Konieczność unaoczniania prawd wiary ludziom nie umiejącym czytać była bezsporna nawet dla reformatorów: tylko Kalwin operował optymistycznym argumentem, że w dobie reformacji wszyscy nauczą się czytać i obrazy będą niepotrzebne.

Temu to prostemu ludowi obrazy mają przypominać prawdy wiary i skłaniać go do stałego ich rozważania; winny one skłaniać do wdzięczności za dobrodziejstwa i dary przyniesione przez Chry-

stusa oraz za cuda i zbawienne przykłady świętych, do których mają upodabniać swoje życie wierni. Wizerunki święte mają wreszcie pobudzać do czci i miłości Bożej oraz zachęcać do pobożności.

W z wiązku z tym nie powinno się wprowadzać do kultu żadnych obrazów zawierających błędy dogmatyczne i dających prostaczkom okazję do wpadnięcia w niebezpieczne błędy — *nullae falsi dogmatis imagines et rudibus periculosi erroris occasionem praebentes statuantur.* Jest to formalny zakaz przedstawiania fałszywych dogmatów — czy jednak ojcom soborowym szło rzeczywiście o wizerunki heretyckie?

Pierwszy „heretycki obraz" został w epoce nowożytnej potępiony przeszło pół wieku wcześniej: pomiędzy rokiem 1485 a 1500. Szło o Botticiniego „Wniebowzięcie", które miało zawierać odbicie błędnych poglądów Orygenesa, powtórzonych przez Palmieriego w *Città di Vita.* Władze kościelne nakazały zakryć ten wizerunek, a kaplica, w której się znajdował, miała być obłożona interdyktem jeszcze w połowie osiemnastego wieku.

W gruncie rzeczy w momencie wydania dekretu trydenckiego nie tworzono żadnych wizerunków zawierających błędy dogmatyczne. Protestanci wyrzekli się przecież sztuki kościelnej, a polemikę religijną prowadzili przy pomocy ilustrowanych sztychami pamfletów. Szło tutaj bardziej o skarykaturowanie i ośmieszenie przeciwnika, czy też wyśmianie jego poglądów, niż o ilustrowanie kontrowersyjnych dogmatów. Stąd też owo *falsum dogma* oznacza w dekrecie nie heretycki pogląd, lecz nieortodoksyjną z katolickiego punktu widzenia ikonografię.

Ma ona być oczyszczona z takich błędów jak: zabobon (*superstitio*), lubieżność (*lascivia*), bezwstydny wdzięk (*procax venustas*), nieuporządkowanie i nieprzemyślenie (*nihil inordinatum aut praepostere et tumultuariae accomodatum*); muszą wreszcie biskupi czuwać, by do domu Bożego nie dostało się *nihil profanum nihilque inhonestum:* nic świeckiego i nic nieprzyzwoitego.

Pod potępieniem zabobonu w tematach obrazów sakralnych kryje się dezaprobata średniowiecznych legend i starochrześcijańskich apokryfów. Zwykło się mówić, że Sobór trydencki był antyrenesansowy i prośredniowieczny. Jest to pogląd bardzo uproszczony. *Tridentinum* pragnęło niewątpliwie ewokować duchowy klimat chrześcijańskiego średniowiecza, zwalczało jednak klimat plastyki późno średniowiecznej: piętnastowieczną familiarność w traktowaniu religijnych tematów (w wielkiej mierze zrodzoną przez ukształtowaną przez mistykę i *spiritualité* schyłku średniowiecza) i rodza-

jowość wzbogacającą ikonografię w elementy nie występujące w przekazach biblijnych (to jest właśnie owo *profanum* z trydenckiego dekretu!). Unosi się nad nim renesansowy ideał filologicznej wierności tekstowi, który należało dosłownie przedstawić oraz równie nowożytny krytycyzm w stosunku do legend. Od artysty oczekuje Kościół rzeczowego referatu w oparciu o dokumentację biblijną, hagiograficzną (wkrótce antwerpski jezuita Héribert Rosweyde rozpocznie wydawanie krytycznych *Acta Sanctorum* czy nawet archeologiczną (zwróćmy uwagę na współczesne odkrycie katakumb i ich eksplorację przez Antoniego Bosio). Podobnie jak artysta staje się podówczas uczonym akademikiem, tak i jego prace mają odpowiadać ideałowi nowożytnej, filologicznej naukowości. W dziedzinie sztuki kościelnej stanął jednak temu na przeszkodzie brak zainteresowania religią i — w związku z tym — brak religijnego wykształcenia u artystów, którzy przeszli laicką kąpiel renesansu. Jaskrawym tego dowodem jest przypadek Veronesa, w dziesięć lat po ukończeniu Soboru przesłuchanego przez inkwizycję. W świetle zachowanego protokołu widać, że twórca tylu obrazów o tematyce religijnej nie był mocny w znajomości biblii i ikonografii chrześcijańskiej. Na zapytanie o temat obrazu *en question* odpowiedział: „Jest to przedstawienie Ostatniej Wieczerzy, którą Jezus Chrystus spożył ze swoimi apostołami w domu Szymona..."
Wspomniał również, że przeor klasztoru św. Jana i św. Pawła przekazał mu już polecenie św. Oficjum, „żeby na miejscu psa namalował Magdalenę" — jak widać, malując ucztę w domu Szymona nie pamiętał, czy nie wiedział, że w czasie niej miał miejsce epizod z Magdaleną...

Tłumacząc się ze sporej dozy *profanum* w temacie swej kompozycji malarz powołał się na *licentia* przysługującą malarzom, analogiczną do *licentia poetica*. Miała ona usprawiedliwić obecność pijanych Niemców, ich zakrwawionych nosów, błaznów, zwierząt i innych szczegółów, które tak oburzyły inkwizytorów, głównie ze względu na to, że „w Niemczech i innych krajach zarażonych herezją jest zwyczaj przy pomocy różnych obrazów pełnych błazeństw i podobnych wymysłów, wyszydzać, ośmieszać i poniżać święty katolicki Kościół, ażeby głupich i nieoświeconych ludzi uczyć błędnych doktryn."

Powołując się na przykład swoich mistrzów, Veronese wskazał na Michała Archanioła, który wymalował zupełnie nago tyle świętych postaci — nie wyłączając Chrystusa a nawet (i w tym się pomylił) Jego Matki — „w różnych pozach i z niewielkim uszanowaniem". Sędziowie odpowiedzieli na to słusznie, że tamten temat domagał się nagości a „w owych postaciach nie ma nic, co by nie było uduchowione". Widać z tego, że trydenckie *inhonestum* nie

bywało utożsamiane z wszelką nagością, która zresztą pozostaje nadal w tematyce mitologicznej i alegorycznej, malowanej nawet na zamówienie kardynałów — w tej liczbie również przyszłych papieży. Tylko u nas sarmaccy zeloci, kaznodzieje w rodzaju ks. Birkowskiego, napadali na „Kupidynków i Wenerów" malowanych „po łożnicach, po salach, po stołowych izbach, po ogrodach". Był to fason kaznodziejski, którego korzenie prowadzą do Savonaroli, z którego obficie w wielu wypadkach cytowano. Tymczasem w jezuickich szkołach uczono w najlepsze mitologii, a jeden z rzymskich książąt Kościoła polecił Carraccim w roku 1600 wymalować w pałacu Farnese „Miłość bogów" — niewątpliwie odbiegające nieco od ideałów miłości chrześcijańskiej. Ratowano się zresztą odpowiednimi napisami: kiedy dziwiono się, że kardynał Borghese posiada u siebie rzeźbę Berniniego przedstawiającą Dafne ściganą przez Apollina, kardynał Barberini, przyszły Urban VIII, powiedział z uśmiechem, że dwoma wierszami zamieni dzieło w budujące — i napisał:

Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae
Fronde manus implet, baccas vel carpit amaras

(kto kochając biegnie za radościami znikającego kształtu, napełnia dłonie liśćmi lub gorzkie zbiera owoce).

Pozostawało to w najlepszej zgodzie z postanowieniami trydenckimi, które odnosiły się tylko do wizerunków umieszczanych w kościołach. Wszystkie świątynie, nawet w jakikolwiek sposób wyłączone, poddano w tym wypadku władzy ordynariusza, do którego należy odtąd aprobowanie każdego niezwykłego — *insolitam imaginem* — obrazu. Postanowienie to — jak słusznie zauważył Hauser — oznacza koniec liberalizmu okazywanego dotychczas sztuce przez Kościół. W samym dekrecie trydenckim zakres ograniczeń jest bardzo wąski: dotyczą one tylko obrazów przeznaczonych do kultu publicznego i tylko w wypadku, jeśli różnią się one zasadniczo od dotychczasowych formuł ikonograficznych, mają podlegać aprobacie biskupa, któremu już wówczas zalecono działać kolegialnie: w przypadkach bardziej skomplikowanych winien odnieść się do rady złożonej z teologów i innych ludzi bogobojnych (świeckich?), do metropolity i biskupów swojej prowincji kościelnej, zebranych na synodzie, wreszcie w przypadkach bez precedensu — do samego papieża.

TEORIA SZTUKI KOŚCIELNEJ PO SOBORZE TRYDENCKIM

Koniec liberalizmu Kościoła w odniesieniu do sztuki nie był ani gwałtowny ani radykalny. Postanowienia Soboru były bardzo ogól-

nikowe i zwięzłe, dlatego zarzuty, jakoby dekret *Tridentinum* stanowił dokuczliwą i drobiazgową ingerencję Kościoła we wszystkie dziedziny twórczości, nie są ścisłe. Z drugiej strony nie ulega wątpliwości, że sztuka potrydencka staje się sztuką coraz silniej kierowaną przez Kościół. Dzieje się to jednak w wyniku powstania obfitej i bardzo szczegółowej kościelnej teorii sztuki.

Współpraca między teologiem a artystą istniała we wszystkich epokach — od katakumb po średniowiecze — teraz jednak staje się czymś w rodzaju instytucjonalnej konieczności wobec wprowadzenia aprobaty biskupiej na dzieła sztuki wystawiane na widok publiczny. *Tridentinum* mówiło o tej aprobacie tylko w związku z wizerunkami stanowiącymi *novum* ikonograficzne, jednak już w 1642 roku Urban VIII w gwałtownych terminach przypomni ten nakaz dodając, że nikomu nie wolno tworzyć inaczej, niż to robił Kościół od najstarszych wieków. Z drugiej strony wiadomo, że nie wszystkie, choćby najdawniejsze, tradycje ikonograficzne Kościół potrydencki był skłonny tolerować. Doprowadza to do wspomnianej, nie notowanej w dziejach Kościoła, produkcji traktatów odnoszących się głównie do teorii ikonografii, których postulaty zwykło się (nieściśle) utożsamiać z zaleceniami Soboru. Z tego też względu zasługują one na szczegółowe omówienie jako istotne elementy posiłkujące dekret trydencki w przeprowadzeniu pierwszej w historii Kościoła „ofensywy artystycznej".

Fakt powstania posoborowej teorii sztuki kościelnej tłumaczy się nie tylko sytuacją wewnątrznokościelną, ale nową sytuacją sztuki i nową pozycją społeczną artysty. Dzięki temu, że sztuka renesansu i manieryzmu nie chce być zjawiskiem spontanicznym ani produktem rzemieślniczym, lecz owocem refleksji i studiów podbudowanych teorią piękna, powstaje potrzeba teoretycznych dociekań, którym oddają się bądź sami artyści (np. Leonardo, Dürer) czy też miłośnicy i mecenasi sztuk.

Jeśli idzie o teorię sztuki kościelnej, to chronologicznie pierwszym, bo wydanym w rok zaledwie po ukończeniu Soboru, jest dzieło *Due dialoghi, nel primo de' quali si raggiona de le parti morali e civili appartenenti a' letterati cortigiani... nel secondo si ragiona degli erori de' Pitori circa l'historie, con molte annotazioni fatte sopra il giudizio universale dipinto dal Buonarotti;* ukazało się ono w Camerino w roku 1564, a autorem jego był duchowny nazwiskiem Giovani Andrea Gilio.

Zasadniczą ideą książki Gilia jest uwypuklenie znaczenia treści dzieła sztuki, której wrogiem jest — zdaniem autora — formalne *sforzato:* forma kunsztowna i „wysilona", w której bez trudu rozpoznajemy właściwości stylistyczne manieryzmu. Szermując renesansowym pojęciem *decorum,* utożsamianym przez siebie z tym,

co jest unormowane przez Kościół, autor występuje przeciwko czczej wirtuozerii. Z tym antyformalistycznym podejściem idzie u Gilia w parze podkreślenie wagi ikonografii. Jeśli idzie o tematykę biblijną zaleca on artystom by ilustrowali ją wedle sensu literalnego, dosłownie, pozostawiając interpretację mistyczną czy alegoryczną jako dalszą ewentualność. Traktat potępia błędy popełniane przeciwko tej zasadzie, szczególnie zaś piętnuje inspirację apokryficzną — np. występuje przeciwko tak zadomowionemu w sztuce toskańskiej przedstawieniu *sacra cintola*, czy *Trinità trifronte*.

Charakterystyczne jest demonstrowanie „błędów malarzy" na przykładzie „Sądu Ostatecznego" Michała Anioła, który to fresk został umoralniony przez dodanie „spodenek" nagim postaciom przez Daniele da Volterra — jeszcze za życia sędziwego autora. Pisząc o nagości postaci ze Sykstyny Gilio przyznaje, że jest ona zgodna z Pismem św., wysuwa jednak zarzut — w imię *decorum* — że jest ona nie na miejscu w kaplicy papieża. Co osobliwsze, tego samego zdania był... Pietro Aretino!

Z pedanterią świadczącą o braku zrozumienia dla poezji i wszelkiej sztuki wylicza Gilio dalsze „błędy" Michała Anioła: jego Chrystus jest bez brody i stoi zamiast siedzieć na majestacie; aniołowie pozbawieni są skrzydeł i zgrupowani razem, a powinni być rozdzieleni na cztery strony świata. Wszyscy zmartwychwstający na sąd powinni być ukazani w identycznym momencie przyobiekania się w ciało, gdyż nastąpi to *in ictu oculi* — w mgnieniu oka. Szaty nie powinny być szarpane wichrem, gdyż w chwili sądu nastanie cisza. Cała kompozycja wydaje mu się zbyt gwałtowna i porównuje ją... do walki byków. Postać Charona wprowadzona przez malarza na podstawie autorytetu Dantego nie powinna się była znaleźć w tej kompozycji.

W związku z tym (Gilio dzieli malarstwo na historyczne, poetyczne czyli mitologiczne i mieszane) Michałowi Aniołowi zostaje odmówiona ranga malarza historycznego i nadany epitet „poety". Równie doktrynerskie są inne postulaty Gilia: Chrystus ukrzyżowany powinien mieć stopy przybite jednym gwoździem. Dawne krucyfiksy malowane *alla greca* z dwoma gwoździami tłumaczy nieudolnością wczesnego malarstwa. W imię „stosowności" domaga się, żeby ciało Chrystusa zdjętego z krzyża przedstawiać w całej brzydocie ran i śmierci, św. Wawrzyniec powinien być naprawdę przypalony na kracie, a św. Sebastian nabity strzałami „jak jeż"...

Gilio dopuszcza jednak pewną *licentia pictorica*: malarze mogą — jego zdaniem — namalować nieco więcej lub mniej postaci asystujących jakiejś scenie biblijnej i mogą przedstawić ich stroje nie-

zupełnie zgodnie z prawdą historyczną. Mogą również uzupełniać sceny elementami prawdopodobnymi, tj. takimi, które być może były związane z danym wydarzeniem. W tym jednak wypadku nie wolno im opierać się na własnym zdaniu, lecz winni zasięgnąć rady „uczonych i mądrych mężów".

Odmienny charakter ma *Lettera agli Academici del disegno*, wydana w 1582 roku przez 71-letniego rzeźbiarza Bartolomeo Ammanati. Jest to rodzaj spowiedzi dziecięcia wieku, występującego u schyłku życia przeciwko ideałom młodości. Ammanati potępia nagość w sztuce w imię przyzwoitości. W owym *onesto* brzmi nieprzytłumione oddaleniem echo kazań Savonaroli. Nieprzyzwoite wizerunki doradza Ammanati przerabiać lub niszczyć.

Ogromny wpływ i wiele wydań miało dzieło lowańskiego teologa i prałata Jana Ver Meulen (Molanusa) *De picturis et imaginibus sacris*, które ukazało się po raz pierwszy w Lowanium w roku 1570. Autor, profesor teologii, demonstruje umysłowość suchą, racjonalistyczną, wrogą wszelkim naiwnościom i legendom. Wiadomo, że próbował sił w historiografii sztuki lokalnej — bez większego powodzenia. Jego dzieło teoretyczne jest zbiorem ikonograficznych recept w odniesieniu do wszelkich możliwych typów wizerunków religijnych. Podobnie jak Gilio i Rafaelo Borghini (autor wydanego w 1584 roku *Riposo)* pozwala wprowadzać postaci nie wymienione przez Ewangelię, byleby ich udział w jakimś zdarzeniu był prawdopodobny, co powinno potwierdzić zdanie roztropnych i uczonych mężów. Występując przeciwko inspirowanym przez sztukę ludową naiwnościom w wizerunkach świętych — argumentuje Molanus względami taktycznymi: przedstawienia takie mogą ułatwiać różnowiercom wyszydzanie wiary.

Ściśle teologiczny punkt widzenia oraz argumentacja scholastyczna charakteryzują dzieło kardynała Gabriele Paleotti, arcybiskupa bolońskiego, *Discorso intorno le immagini sacre e profane, diviso in 5 libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il modo che cristianamente si dee osservare nelle chiese e ne'luoghi pubblici* (Bologna 1582). Z zapowiedzianych w tytule pięciu ksiąg ukazały się tylko dwie i te nie wywarły żadnego wrażenia w mieście, gdzie kwitło mitologiczne malarstwo Carraccich.

Jedynym autorem, który postanowienia trydenckie zastosował do architektury kościelnej, był kardynał — arcybiskup Mediolanu św. Karol Boromeusz. Jego *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* napisane po roku 1572 formułują zasadę ogólną, że sam wygląd świątyni katolickiej powinien działać na widza, nawet przypadkowego. Dlatego kościoły należy budować na wzgórzach. Monumentalne schody mają prowadzić ku fasadzie zdo-

bionej figurami i ornamentami. Podobnie winno być ukształtowane wnętrze: pozostawiając dużo miejsca do wspaniałych ceremonii liturgicznych, ołtarz ma być umieszczony wysoko na stopniach. Zakrystia ma być na tyle odległa, by umożliwić liturgiczny pochód na Introit. Przeznaczeniem ramion transeptu jest stanowić kaplicę dla nabożeństw partykularnych. Białe szkło w oknach ma za zadanie przepuszczać jak najwięcej światła.

Chociaż arcybiskup mediolański postuluje bogactwo i różnorodność paramentów, to jednak radzi wystrzegać się teatralności świeckiej i pogańskiej. Akcent przeciwpogański i antyrenesansowy zawarty jest wyraźnie w potępieniu planu centralnego (koła), na miejsce którego winna wrócić tradycyjna forma krzyża łacińskiego. Warto zwrócić uwagę, że Palladio zalecał właśnie koło jako formę najdoskonalszą, wyrażającą jedność i sprawiedliwość Boga. Na drugim miejscu wymieniał kwadrat, a na trzecim dopiero krzyż jako symbol ukrzyżowania Chrystusa. Dla Palladia kościół stanowił sumę tych samych problemów architektonicznych, co świątynia pogańska; różnica polegała tylko na dodaniu dzwonnicy i zakrystii. Cataneo w swych *Quattro primi libri di Archittetura* (Venezia 1554) chciał, by główny kościół miasta posiadał kształt krzyża, symbolu zbawienia. Proporcje tego krzyża winny być odwzorowaniem doskonałego ciała ludzkiego, gdyż ciało Chrystusa było najdoskonalsze. Wnętrze kościoła powinno być bogatsze niż elewacja, gdyż dusza Chrystusa była piękniejsza od jego ciała. Może się to — zdaniem Catanea — wypowiedzieć w zastosowaniu różnych porządków architektonicznych i związaniu np. elewacji dorycki z wystrojem jońskim. Serlio proponował porządek dorycki dla kościołów poświęconych Chrystusowi, świętym Apostołom i innym świętym mężom, joński — dla świętych niewiast, koryncki — dla świętych dziewic.

Św. Karol Boromeusz pozwala również na stosowanie porządków antycznych w architekturze kościelnej ze względu na trwałość konstrukcji, choć widać, że za pierwowzór idealnego kościoła uważa jezuicką świątynię del Gesù Vignoli. W detalach architektonicznych nawiązuje wyraźnie do tradycji starochrześcijańskiej: drzwi winny być prostokątne, nadproże nie powinno mieć kształtu łuku.

Przegląd literatury teoretycznej potrydenckiej dobrze będzie zamknąć wzmianką o dialogu Comaniniego pt. *Il Figino* z roku 1591. Uczestnikami owego dialogu są: Ascanio Martinengo, opat klasztoru San Salvatore z Bresci, Stefan Guazzo, mecenas sztuk, i mediolański malarz Ambrogio Figino. Guazzo jest — jakbyśmy to dziś powiedzieli — pięknoduchem. Przekonany jest, że celem sztuki jest budzenie przyjemności i skłania się do tezy *l'art pour l'art.* Opat Martinengo wywodzi, że celem sztuki jest

użyteczność. Dlatego sztuka była zawsze kontrolowana przez państwo, które kierowało ją ku dobrym celom. Działo się tak w Grecji, Egipcie i Rzymie. W erze chrześcijańskiej kontrola ta przeszła na Kościół, który czyni z niej podporę religii. Guazzo daje się przekonać i przyznaje, że pierwszym celem sztuki jest pożyteczność, a drugim dopiero przyjemność. Figino twierdzi, że malarstwo wyprzedza poezję jeśli idzie o sztukę naśladowania i użyteczność. Malarstwo ma służyć moralnemu doskonaleniu poprzez nauczanie zgodne z zasadami Kościoła a nie przez budzenie przyjemności wywoływanej przez bodźce estetyczne. W tym twierdzeniu, jak słusznie zauważył Blunt — zawarte jest wszystko, co kontrreformacja sądziła o pozycji i roli sztuki.

POSTANOWIENIA SYNODU KRAKOWSKIEGO Z 1621 ROKU

Gdy tak się miały rzeczy na Zachodzie Europy, do Polski postanowienia trydenckie dotarły drogą nie uczonych dysertacji, a administracyjnych rozporządzeń. Uchwały Soboru trydenckiego zostały akceptowane generalnie na synodzie prowincjonalnym w Piotrkowie w roku 1577. Zagadnieniami sztuki zajął się jednak dopiero synod diecezjalny krakowski zwołany przez biskupa Marcina Szyszkowskiego w roku 1621. Postanowienia jego ukazały się drukiem jeszcze w tym samym roku w Krakowie pt. *Reformationes Generales ad clerum et populum Dioecesis Cracoviensis pertinentes, ab Illustrissimo et Reverendissimo Domino D. Martino Szyszkowski... episcopo Crac. Duce Sever. in Synodo Diocesana sancitae et promulgatae*. Rozdział 51 nosi tytuł *De sacris imaginibus* i jest pierwszą polską ustawą kościelną odnoszącą się do sztuki.

Po powtórzeniu postanowień trydenckich i postanowień *Katechizmu Rzymskiego* o kulcie świętych wizerunków, synod wydaje pierwsze na ziemiach polskich postanowienie dotyczące ochrony zabytków: „Jeśli są jakieś obrazy zniszczone, uszkodzone, zjedzone przez starość, pokryte brudem czy pleśnią, winni (proboszczowie) zatroszczyć się o ich odświeżenie, naprawienie, odnowienie kolorów i przywrócenie do pierwotnego stanu i świetności". Następne zdanie brzmi jednak raczej złowrogo dla bardziej zniszczonych dzieł sztuki malarskiej: „Gdyby jednak okazało się to niemożliwe, wtedy po sprawieniu nowych wizerunków, należy stare spalić, a popiół zebrać w sekretnym i godnym poszanowania miejscu", tj. wrzucić do tzw. piscyny. Na skutek tego zarządzenia musiało ulec zniszczeniu sporo obrazów, które gdyby miały szczęście przetrwać w najgorszym choćby stanie do dziś, miałyby szansę ocalenia.

Rozsądne i godne pochwały są zalecenia dotyczące konserwacji obrazów świeżo sprawianych: „Obrazy zaaprobowane i namalowane w przystojny sposób mają być powieszone w odpowiednich miejscach; np. nie mogą być zawieszone pod oknami, by nie zniszczały wilgotniejąc od deszczów, nie wolno ich przebijać gwoździami..."

Sobór trydencki udzielił ogólnych wskazań, jakich obrazów nie należy dopuszczać do świątyń. Synod krakowski w dziesięciu punktach wymienia, jakie przedstawienia należy z kościołów usunąć (*ex templis amoveri*) gdyż zawierają „fałszywy dogmat, dają prostaczkom okazję do popadnięcia w niebezpieczne błędy lub też są sprzeczne z Pismem św., obrzędami kościelnymi i tradycją". Są to — punkt 1 — „obrazy przedstawiające nagie postaci Adama i Ewy, które maluje się przeważnie w sposób bezwstydny (*procaciter*)". Analogicznie zwalcza się nagość w przedstawianiu św. Marii Magdaleny (punkt 5): „Nie pozwalamy, by przedstawiano na obrazach św. Marię Magdalenę półnagą lub obejmującą krzyż w stroju mało przyzwoitym i wielobarwnym, z włosami oplecionymi wstążkami i kwiatami. Najlepiej jest przedstawiać ową świętą niewiastę po przemianie, jaka się w niej dokonała, w stroju najskromniejszym, który by ukazywał całą świątobliwość jej życia". Jeśli dodamy do tego pomstowanie na nagości w kazaniach, zrozumiemy taki fakt, jak polecenie wydane przez Mikołaja Wolskiego na łożu śmierci, by spalić wszystkie nieprzyzwoite obrazy, jakie były w jego posiadaniu.

Punkt 2 stanowi przykład eliminowania inspiracji apokryficznej: w jego świetle należy usunąć z kościołów „także obrazy św. Anny z trzema mężami, ponieważ są one sprzeczne z tradycjami Kościoła i zwykłą historią (biblijną)". Pomimo tego tzw. pełne przedstawienia rodziny świętej, liczącej ponad dwadzieścia osób zachowały się nie tylko w innych diecezjach Polski, ale nawet w samej diecezji krakowskiej (w Bodzentynie, w Szydłowcu itd).

W punkcie 3 biskup Szyszkowski podaje przykład obrazu zawierającego błąd dogmatyczny: idzie mu o takie przedstawienie sceny Zwiastowania, gdzie ukazywane było Dzieciątko Jezus zstępujące z nieba do łona Matki Boskiej; powstanie tej formuły ikonograficznej tłumaczy wpływem herezji Walentyna, gnostyka z II wieku! Obrazy takie, ilustrujące tezę, że Chrystus nie wziął swego ciała od Matki, lecz przyniósł je z nieba — używam sformułowań synodu krakowskiego — istniały rzeczywiście na Zachodzie Europy i być może w Polsce — co najmniej od XV wieku. Temat ten może być pochodzenia bizantyjskiego: na ikonach ruskich przedstawiano czasami Dzieciątko Jezus w łonie Maryi. Wydaje mi się, że potępienie tej formuły ikonograficznej na

synodzie krakowskim podyktowane było nie tylko jej infiltracją do sztuki kościelnej z plastyki prawosławnej (południowowschodnie dekanaty diecezji krakowskiej pokrywały się z prawosławną Łemkowszczyzną — co słusznie przypomniał prof. Tomkiewicz), ale i wykluczeniem jej z repertuaru katolickiego przez wspomnianego Molanusa, zabraniającego umieszczania w scenie Zwiastowania „ludzkiego ciałka zstępującego pośród promieni w łono Najświętszej Dziewicy".

Punkt 4 jest świadectwem walki o ustalenie typologii wizerunków maryjnych: „Nie zezwalamy — postanawiał biskup Szyszkowski — by obrazy tejże Najświętszej Maryi Panny były malowane lub rzeźbione w stroju zbyt świeckim, a przede wszystkim zagranicznym (jest to wedle wszelkiego prawdopodobieństwa aluzja do obrazów Dolabelli, który współcześnie importuje do Krakowa typ Madonny weneckiej; podobnych wykroczeń dopuści się na Pomorzu malujący dla katolików protestant Strobel) i nieprzystojnym oraz nie zgadzamy się, żeby takie obrazy wisiały w kościołach, lecz powinny one być malowane lub rzeźbione w stroju najbardziej obyczajnym i skromnym, w taki sposób, jaki jest przedstawiona [Madonna] w przesławnym miejscu w Częstochowie, lub w inny podobny sposób". Tym „innym podobnym sposobem" było wzorowanie się (głównie w Wielkopolsce) na analogicznym typie Hodigitrii, jakim jest „Matka Boska Śnieżna", czyli Madonna *Salus Populi Romani* z bazyliki Santa Maria Maggiore. Uchwały synodu krakowskiego przypomniał jeszcze w roku 1710 biskup wileński Brzostowski w liście pasterskim, a ks. Anastazy Kierśnicki w roku 1717 w kazaniu o „Monarchii Polskiej" mówił: „Przodkowie nasi na ten kształt [jasnogórski] wszystkie jej obrazy konterfektować kazali i tak postanowił w Reformacjach Synodalnych Marcin Szyszkowski, infułat krakowski".

Punkty 7 i 8 przypominają sprawę przedstawiania Baranka Bożego, którą zajmował się Sobór nicejski II. Synod krakowski cytuje jednak tutaj nie uchwałę soborową, a list papieża Adriana I do patriarchy Konstantynopola Tarasjusza z roku 787, „że malarze winni przedstawiać Chrystusa Pana nie pod postacią baranka, lecz w postaci człowieka" i przypomina postanowienie Grzegorza XIII z roku 1572 dotyczące przedstawień *Agnus Dei*, że mianowicie „nie mogą one być malowane złotem ani innymi kolorami, lecz uświęcane w swej niepokalanej czystości, winny być zachowane i przechowywane".

Etnologa zainteresować powinien punkt 9 „Reformacji" krakowskich: „Wiadomo powszechnie, że niegdyś pobożni władcy pod groźbą najsurowszych kar zabraniali rzeźbienia w drzewie bukowym, które kładzie się na ziemi przed grobami, wizerunków

Chrystusa ukrzyżowanego, oczywiście dlatego, żeby ludzie nie deptali go nogami, co byłoby zniewagą Zbawiciela — jednakowoż na cmentarzach kościelnych widać to po dziś dzień. Polecamy przeto, gdziekolwiek się takie rzeczy znajdują, kamienie owe usunąć lub przynajmniej wymazać na nich doszczętnie znak krzyża". W następnym, 10 punkcie, zakazuje się „rzeźbić lub przedstawiać dzieje świętych na jakimkolwiek kobiercu, posadzce czy kamieniu w kościele lub na zewnątrz".

Odbiciem aktualnej sytuacji jest pierwsza część punktu 6 ustaw krakowskich: „Zakazujemy również wszelkich wizerunków odbitych na papierze i przedstawiających niektóre sceny z życia naszego Zbawiciela z wydrukowanymi na nich niemieckimi pieśniami, gdyż przeważnie drukują je heretycy oraz dlatego, że zawierają one niektóre rzeczy sprzeczne z Pismem św., gdy np. przedstawiają Jezusa niosącego na rękach dzieci i całującego je (co zwykły czynić niewiasty); niczego podobnego nie opisują ewangeliści, lecz opowiadają po prostu, ze Pan postawił obok siebie dziecię pośrodku uczniów i objąwszy je uczył wzorów pokory i prostoty, by unikać pychy".

Po wymienieniu powyższych dziesięciu punktów zawierających przykłady niewłaściwych ikonograficznie wizerunków, *Reformationes* biskupa Szyszkowskiego powołują się raz jeszcze na autorytet uchwały trydenckiej, „podającej ogólne zasady o świętych obrazach", i udzielają dodatkowych pouczeń: wizerunki święte nie mogą posiadać cech portretowych — *non ad effigem alicuius hominis, qui adhuc in vivis est depingantur*. I ten zarzut odnosi się — między innymi — do Dolabelli, a na terenach innych diecezji można go było postawić np. Stroblowi („Madonna ze świętymi" z Pakości) czy Boguszewskiemu („Święty Marcin"). Oczywiście zakaz zwrócony był nie przeciwko przedstawieniu współcześnie żyjących ludzi jako adorantów, lecz przeciw dawaniu twarzy wpływowych osobistości świętym, Madonnie czy nawet samemu Chrystusowi.

Dalekiego echa sporu św. Oficjum z Veronesem i wpływu Molanusa, który wystąpił przeciwko przedstawieniu wołu i osła nawet w scenie Bożego Narodzenia (zwierzaki te występują w ikonografii tej sceny już w katakumbach, zanim przy żłobku zjawiła się Madonna) jako wnoszący element brutalności, można by się dopatrzyć w zakazie: „Zwierząt (takich jak psy, koty, zające) nie należy malować na obrazach, chyba że wymaga tego słusznie prawda historyczna (np. pies ze św. Tobiaszem młodszym, ze św. Idzim łania)".

„Reformacje" krakowskie powołują do życia również pierwsze w Polsce — jeśli zgoła nie na świecie — komisje sztuki kościelnej

polecając, by proboszczowie i inni rządcy kościołów „nie przyjmowali do świątyń żadnych nowego obrazu, póki nie zasięgną opinii dziekana i dwóch biegłych plebanów czy nawet samego biskupa".

Uchwała kończy się zachętą do wznoszenia przy drogach krzyży i uzupełniania brakujących wizerunków przydrożnych „po to, żeby wykazać, że pobożni katolicy nie mają nic wspólnego z heretykami, Żydami i poganami", oraz do częstego pouczania, „że katolicy obrazów czcigodnych nie nazywają bogami, ani im jako bogom nie służą, ani nie pokładają w nich nadziei zbawienia, ani też oczekują od nich przyszłego sądu, lecz używają dla przypomnienia i ku naśladowaniu tych, których one przedstawiają, a oddawana im cześć i uwielbienie odnosi się do Boga".

SZTUKA KOŚCIELNA MIĘDZY *TRIDENTINUM* a *VATICANUM II*

Dekret trydencki i utożsamiana z nim literatura teoretyczna zbiegły się w czasie ze szczytową fazą manieryzmu, pojętego jako międzynarodowy styl panujący w latach 1520—1614. Zbieg ten nie jest zjawiskiem wyłącznie chronologicznym. Wprawdzie Gilio wystąpił przeciwko *lo sforzato*, akcentowaniu formy kosztem treści — jednak prawie cała reszta charakterystycznych cech manieryzmu, prawie cały klimat duchowy epoki, wykazuje tę samą częstotliwość co potrydencka teoria artystyczna.

Antyklasycyzm manieryzmu będący poświęceniem tego, co realne, na rzecz idealnego: swoisty formalizm, który wypowiedział się w koncepcji sztuki jako produktu ducha (teoria „rysunku wewnętrznego"), a nie naśladownictwa natury; inwencjonizm polegający na przekładaniu wybranych wzorów nad posługiwanie się modelem, chłodny intelektualizm, eliminujący ze sztuki elementy poetyckie, niekonieczne, popularne, naiwne — to wszystko są zjawiska tego samego porządku, co postulaty potrydenckie. W roku 1563 powstaje Akademia we Florencji, w roku 1578 — w Rzymie. Obie będą patronowały koncepcji sztuki, będącej zaprzeczeniem wszelkiej spontaniczności.

Wszyscy badacze epoki zgodni są, że chłodny, arystokratyczny manieryzm, styl skomplikowany i trudny, pomimo zbieżności z klimatem postulatów potrydenckich, nie mógł spełnić oczekiwań walczącego z reformacją Kościoła. Ezoteryczność manieryzmu, jego dworskość (rozumiana nie tylko socjologicznie, ale i psychologicznie) udaremniały mu kontakt z szerokimi warstwami społeczeństw opanowanych przez protestantyzm i przeprowadzenie kościelnej „ofensywy artystycznej" wymierzonej przeciwko reformacji. Ma-

nieryzm zwracał się do kosmopolitycznie uformowanych międzynarodowych klas kulturalnych i, podobnie jak renesans, nie miał ani chęci, ani możliwości porozumienia się z *profanum vulgus*, nie znając jego języka i nie pragnąc go nauczyć. „Ludowość" w sztuce XVI wieku będzie nurtem bardzo wąskim, choć obok Bassanów zacznie mu wkrótce patronować wielki geniusz Caravaggia (który *nb.* wyda się zbyt wulgarny przesiąkłemu potrydenckimi teoriami duchowieństwu).

Stylem, który dla Kościoła ową „artystyczną ofensywę" wygrał, był barok, ostatni wielkiego formatu oryginalny styl europejski, który odkrycia geograficzne przeniosły do Ameryki Południowej. Po dezyntegracji, jaką początek ery nowożytnej przyniósł myśli i duchowości europejskiej, powstała epoka w zasadzie jednolita i nierozdarta, nastał czas względnej pogody.

Teoria sztuki kościelnej po Soborze trydenckim była po prawniczemu sucha, ale klimat epoki rzadko kiedy tworzą teoretyczne traktaty. XVII wiek staje się erą „permanentnej rewolucji uczucia", dokonującego rewindykacji swoich praw naruszonych czy przekreślonych przez intelektualną oschłość Odrodzenia. W filozofii pojawia się afektywny woluntaryzm. Zjawiają się „święci serca": Franciszek Salezy, Filip Nereusz, Teresa od Jezusa, Franciszek Ksawery. Pobożność zaczyna poszukiwać *le Dieu sensible au coeur*. Rodzi się „nowa pobożność", zrazu źle widziana przez oficjalne czynniki kościelne zgrupowane wokół dworu papieskiego. Jezuici występują przeciwko dominikanom; na arenę wkraczają ponadto oratorianie założeni przez Filipa Nereusza, świętego obdarzonego surrealistycznym wręcz poczuciem humoru. Dla jego Chiesa Nuova Caravaggio maluje „Zdjęcie z krzyża" — ten fakt nabiera rangi symbolu.

Niknie surowość, w sztuce pojawia się wzruszenie, ludowość, ciepło i komunikatywność. Wprawdzie obok salezjańskiej czułości Le Sueura zabrzmi w tej samej Francji posępnym tonem surowy i jansenistyczny realizm Filipa de Champagne ale w protestanckiej Holandii obok głębokiej samotności wiejącej z dzieł Ruisdaëla zakwitnie niespodziewanie poezja Rembrandta, pełna mistycznego rozrzewnienia, pełna miłości nie tylko człowieka ale i wszystkich rzeczy. Houbraken nazwał kolory Rembrandta „zaprzyjaźnionymi" — słusznie zauważono, że analogiczną uwagę zrobił Dilthey odnośnie poglądów Leibniza: *Kein moderner Mensch hat vor Leibniz die Befreudung jedes Dinges mit dem andern in einem gemeinsamen Sinn der Welt so gefühlt als er.*

Właśnie Leibniza chciałoby się wymienić jako przykład barokowej pogody i harmonii i łatwości syntezy, możliwości godzenia, jaka wisiała w powietrzu („Zło — pisał w *Teodycei* — może

stać się sługą większego dobra"). W *Betrachtungen über die Lebensprinzipien* mówi Leibniz o możliwości wyjaśnienia nawet najbardziej odległych i ukrytych rzeczy przez analogię z tym, co jest przez nas dostrzegalne i bliskie. W zdaniu tym kryje się cały smak sztuki barokowej i jej ludzkiej, sensualistycznej atmosfery. Pascal przerażony jest chłodem i milczeniem nieskończonych przestrzeni, ale właśnie on pogodzi ze sobą dumny wizerunek człowieka stworzony przez humanistów i to, co o jego nicości powiedzieli reformatorzy — swym słynnym zdaniem o wielkości i nędzy człowieka.

Po raz pierwszy po katastrofie rozbicia chrześcijaństwa i — jak dotąd — ostatni, sztuka kościelna była wówczas zjawiskiem uniwersalnym, współbrzmiącym z epoką, wypełniającym ją, nadającym jej tony najgłębsze. Katolicyzm — na przekór wszelkim kontrreformacyjnym jadom — był wtedy naprawdę sobą, tzn. nie był ideologią czy doktryną (choć ku temu — o ironio losu! — właśnie wtedy najszybszymi krokami kroczyła jego teologia), lecz wielką i ogarniającą całość — religią człowieka, religią łączącą z Bogiem jego duszę i ciało. Żaden Fra Angelico nie mógł się już narodzić, ale najbardziej zmysłowy malarz epoki — i jeden z najbardziej sensualistycznych malarzy wszystkich czasów — Rubens, codziennie, przed zabraniem się do pracy, uczestniczył we Mszy św.

W XVII wieku byli jednak nie tylko prawdziwie religijni artyści, ale i prawdziwa sztuka religijna. Stało się to dzięki wspomnianej łatwości syntezy charakteryzującej epokę, a potrydencka teoria sztuki i same postanowienia soborowe przyczyniły się do tego nie tyle tym, co powiedziały o sztuce, ile tym, co przemilczały. Jak już powiedzieliśmy, w postanowieniach soborowych do *Tridentinum* włącznie, nie występuje w ogóle problem formy artystycznej: Kościół interesował się wyłącznie tematyką i jej czytelnością a nie zagadnieniami formalnymi. Mowa była zawsze o *imagines sacri*; pojęcie *ars sacra* zjawia się — o ile mi wiadomo — dopiero po Soborze trydenckim: zmarły w 1631 roku kardynał Fryderyk Boromeusz publikuje wówczas dziełko zatytułowane *De pictura sacra*, które przetłumaczył później na włoski prałat Castiglioni.

Kryterium tematu czy treści usprawiedliwia najzupełniej podział sztuki na religijną (sakralną, kościelną itp. — kwestią uściślenia tych pojęć zajmą się dopiero postanowienia Soboru watykańskiego II) i świecką, jednak zbytnie akcentowanie różnic musiało doprowadzić do tego, do czego doprowadziło: artyści katolicy i ich duchowni opiekunowie doszli do wniosku, że sztuka sakralna może a nawet musi różnić się od świeckiej także pod względem formy. Było to posunięcie samobójcze.

W epokach nieznużonych, z których ostatnią był barok, nikomu by to nie przyszło do głowy. Nie zastanawiając się tworzono baro-

kowe kościoły, ratusze, monstrancje, krzesła, kadzielnice i talerze, podobnie jak to czyniono w dobie gotyku. Stopniowe wyczerpywanie się energii w dziedzinie twórczości plastycznej, które osiągnie swoje dno w XIX wieku, doprowadzi wśród eklektycznego zamętu rodzących się stylów historycznych do wysunięcia propozycji stworzenia własnych stylów, czy własnego stylu kościelnego. Jeżeli można było w tym czasie być artystą gotyckim, renesansowym czy barokowym, czemuż by nie można było być również — na tej samej zasadzie — „artystą katolickim"? Odpowiedzią na to nie tak znowu retoryczne pytanie było powstanie takich zjawisk artystycznych jak założone w Rzymie w roku 1810 przez niemieckich malarzy, głównie konwertytów, „Bractwa św. Łukasza". Nawet dzieła najwybitniejszych nazarejczyków, jak Overbeck, von Cornelius czy Führich sprawiają — zwłaszcza pod względem kolorystycznym — wrażenie płodów martwo urodzonych; od ich naśladowania Giotta, Fra Angelica i malarzy wczesnego odrodzenia, wieje kaligrafia i nuda. Nieco lepszymi efektami mogli się poszczycić prerafaelici angielscy, a nawiązujący do sztuki starochrześcijańskiej i bizantyjskiej benedyktyni Wüger i Lenz z tzw. szkoły beurońskiej stworzyli kompozycje suche i jałowe. I nie mogło być inaczej gdyż były to wszystko próby cofnięcia czasu, kierunki zapatrzone wstecz w momencie, gdy sztuka europejska dojrzewała do największego w swej historii wstrząsu i skoku w zupełnie nieprzewidywane możliwości.

Już w roku 1846 pisał Baudelaire: „Pierwszą sprawą artysty jest zająć miejsce rzeczywistości i przeciwstawić się jej". Dla Albertiego obraz był oknem wybitym w ścianie; aż do końca XIX wieku sztuka chciała odtwarzać rzeczywistość, opowiadać, ilustrować. Powstanie kubizmu, twórczość Braque'a i Picassa, pierwsze abstrakcje Kandinsky'ego i Malewicza stanowią rewolucję wyznaczającą nową sytuację dzieła sztuki, które — jak powiedział Gide — „powinno w samym sobie znaleźć zaspokojenie, cel i doskonałe uzasadnienie". Sztuka europejska przestaje być sztuką realistyczną i tematyczną — tymczasem Kościół właśnie takiej sztuki w dalszym ciągu pragnie i potrzebuje. Zaczynają się piętrzyć antagonizmy: jeśli na gruncie sztuki „świeckiej" nowoczesny artysta uwikłany był w konflikt ze społeczeństwem, to na gruncie plastyki religijnej spór miał co najmniej trzech protagonistów: artystę, Kościół i wiernych. Wymieniam Kościół w środku dlatego, że często bywał on wzięty w dwa ognie.

Przetarcie dróg ku nowoczesnej sztuce kościelnej jest historyczną zasługą dominikanów francuskich (głównie ojca Regamey'a i Couturiera) i benedyktynów belgijskich. Dzieje sporu o tę sztukę — *querelle de l'art sacré* — są znane. Postanowienia trydenckie i za-

rządzenie Urbana VIII z 15 marca 1642 wpłynęły na sformułowania odnoszących się do zagadnień sztuki kanonów 485, 1161, 1162, 1164, 1178, 1261, 1268, 1269 § 1, 1279, 1280, 1385, 1399 Kodeksu Prawa Kanonicznego. Akta Sekretariatu Stanu zawierają m. in. postanowienia o ochronie zabytków, o muzeach, archiwach i bibliotekach kościelnych. Św. Oficjum wypowiedziało się kilkakrotnie głównie na temat ikonografii i formy dzieł sztuki sakralnej: w 1921 roku potępiło ilustracje Alberta Servaes do *Drogi Krzyżowej* Cyryla Verschaeve; w 1928 roku potępiło formułę ikonograficzną przedstawiającą Ducha św. w postaci człowieka (zakazaną w roku 1745 listem *Sollucitudini* Benedykta XIV); w 1951 wypowiedziało się na temat ikonografii Chrystusa Robotnika, wreszcie w roku 1952 wydało głośną „Instrukcję o sztuce sakralnej". Wyraźną ewolucję poglądów wykazują wypowiedzi papieży: św. Piusa X, Piusa XI (aprobującego formy tradycyjne, potępiającego *nuova arte sacra*) wreszcie Piusa XII, którego niektóre sformułowania (z encykliki *Mediator Dei*, z 1947 r.) powtórzy konstytucja o liturgii Soboru watykańskiego II.

Przy akompaniamencie sporów i polemik rodziła się nowoczesna sztuka kościelna, która zwolna, dzięki odwadze cywilnej, niewielkiej garstki ludzi, stawała się faktem dokonanym, mogącym się wylegitymować już dziś takimi osiągnięciami, jak Assy, Vence i Ronchamp. Stosunkowo najłatwiej — i nie bez współudziału ruchu liturgicznego — wyszła z impasu architektura. Nie można tego niestety po dziś dzień powiedzieć z czystym sumieniem o sztukach przedstawiających. Ale i tu dokonano wiele. Stało się to dzięki szerokości serca wykazanej przez niektórych ludzi Kościoła, którzy wyszli z ghetta w kierunku odważnego pluralizmu, jaki jedynie może zapewnić twórczości artystycznej i życiu kulturalnemu autentyzm i żywotność: Kaplicę w Ronchamp zbudował protestant Corbusier, baptysterium w Assy ozdabiał Żyd Chagall. Do podjęcia tematyki sakralnej zostali zaproszeni czy dopuszczeni artyści różnych kierunków: dość wymienić fauvistów Rouaulta i Matisse'a czy surrealistów Chagalla i Daliego.

Dzięki temu w drugiej ćwierci wieku XX Kościół znowu przemówił do świata współczesnym językiem plastycznym.

POSTANOWIENIA SOBORU WATYKAŃSKIEGO II

Konstytucja o liturgii Soboru watykańskiego II, której 7 rozdział (artykuły 122—129) poświęcony jest zagadnieniom sztuki, została promulgowana przez papieża Pawła VI 4 grudnia 1963 roku i zaczęła obowiązywać od dnia 16 lutego 1964. Ponieważ dokument ten jest i znany i łatwo dostępny, chciałbym wypunktować tylko najważniej-

sze jego sformułowania, dzięki którym jest on czymś w rodzaju *magna charta libertatum* sztuki kościelnej.

Konstytucja nie zajmuje się sztuką dawną, choć trzykrotnie nakazuje jej ochronę i opiekę (art. 123, 126 i 129) i studium w seminariach duchownych (art. 129); istotnym jej zamierzeniem jest postawienie problemu sztuki nowej, do czego wiedzie cenne rozróżnienie (art. 122) sztuki sakralnej i religijnej. Ta ostatnia jest pojęciem szerszym i obejmuje wszelką twórczość inspirowaną religią. Sztuka sakralna jest sztuką religijną kościelną, związaną z kultem publicznym i dlatego podlegającą arbitrażowi kościelnemu.

Po raz pierwszy w oficjalnej wypowiedzi soborowej znalazło się określenie dzieł sztuki sakralnej jako „znaków i symbolów najwyższych spraw" — *rerum supernarum signa et symbola*, co pokrywa się ze skrótowym charakterem dzieł sztuki nowoczesnej, którym równie bliskie jest pojęcie znaku, jak obca rola ilustracji. Dzieła sztuki sakralnej powołane są do wyrażania Boga, który jest pięknem, i do wznoszenia ku Niemu ludzkich umysłów. Widać tu wyraźne odejście od koncepcji ilustratorskiej sztuki — w rodzaju średniowiecznej *biblia pauperum*.

Ważne jest stwierdzenie zawarte w art. 123: *Ecclesia nullum artis stilum veluti proprium habuit:* Kościół nie uznał żadnego stylu za „styl kościelny". Odnosi się to zarówno do przeszłości jak do teraźniejszości i oznacza prawo do równego startu wszelkich kierunków, które zdolne są podjąć i chcą podjąć „szlachetne posługiwanie" religii. Oznacza to również przekreślenie „europeizacji w ramach chrystianizacji" — jak to ktoś określił — czyli potwierdza swobodę wyrazu religijnego zarówno w krajach misyjnych, jak i w różnych obrządkach katolickich.

Dużo dobrego może przynieść podkreślenie prymatu architektury w stosunku do plastyki i rzemiosła artystycznego (art. 124). Architektura musi natomiast liczyć się — na równi z plastyką — z liturgią i aktywnym w niej uczestnictwem wiernych.

Powołane przez art. 126 diecezjalne komisje sztuki sakralnej mają dbać o prostotę i umiar w dekoracji kościelnej (art. 124 i 125). Nadmierne ilości wizerunków i nieprzemyślana ikonografia sprzyja bowiem „niewłaściwym formom pobożności". Dołączyłbym do tego konieczność przywrócenia polichromiom kościelnym jednolitego i teologicznie poprawnego programu ikonograficznego.

Art. 123 wyklucza ze świątyń tandetę, przeciętność i nieoryginalność artystyczną (*artis insufficientia, mediocritas, simulatio*). Zgodnie ze współczesną estetyką wnętrza należy do kościołów sprawiać bardzo wiele rzeczy, ale muszą one być na wysokim poziomie artystycznym. Wnętrze kościelne musi przemawiać swoim auten-

tyzmem, polegającym przede wszystkim na ukazywaniu tworzywa: drzewo nie może udawać kamienia, a żelbeton marmuru.

Obok tych przemyślanych i budzących otuchę sformułowań znalazły się jednak i takie, które świadczą o przejęciu pewnych utartych, będących poprzednio w użyciu, określeń. Jest ich dwa: w art. 122 tuż obok określenia dzieł sztuki jako „znaków i symbolów najwyższych spraw" znalazł się wyraz troski, by one były *dignae decorae et pulchrae*. Być może utrzymujące się w językach romańskich silniej niż w innych określenie „sztuki piękne" sprzyja podtrzymywaniu pretensji o „ładność" wysuwanej pod adresem sztuki nowoczesnej. W sferze twórczości religijnej przyczyniły się do tego w dużej mierze sulpicjańskie kicze i fabryczna produkcja ckliwych oleodruków, które po dziś dzień kształtują gust przeciętnego księdza i katolika świeckiego. Tymczasem sztuka współczesna nie chce być miłą zabawką i środkiem nasennym. Pragnie ona — także w sferze religii, gdzie to powinno być szczególnie docenione — wstrząsać i oczyszczać, udzielać człowiekowi tak bardzo mu potrzebnej *kátharsis*. Chce ona również mówić do Boga o człowieku — tego drugiego kierunku wyrazu artystycznego w dziedzinie religijnej nie zauważyli autorzy konstytucji. Chcąc mówić o człowieku, sztuka współczesna chce mówić o nim prawdę: prawdę o jego niepokoju, rozdarciu, szukaniu i nadziei. Ten wizerunek może wypaść różnie: może być porywający, piękny, ale może być także bolesny, a nawet straszny. W art. 127 powiedziano, że twórczość artystyczna jest analogiczna do Bożego dzieła stworzenia. Jeżeli aż tak, to stanowi ona również analogię liturgii i religii, z ich dwustronną strukturą dialogu pomiędzy człowiekiem a Bogiem.

Wiąże się z tym drugie niezbyt fortunne wyrażenie: w art. 123 wśród cech dyskwalifikujących dzieła sztuki jako dzieła sakralne znalazło się określenie *formarum depravatio*. Najłagodniejszym z możliwych tłumaczeń w tym wypadku może być d e f o r m a c j a, o co jednak chodzi, skoro każde dzieło sztuki, nawet fotografia artystyczna, posługuje się deformacją — i to od początku świata? Tłumacząc *ad mentem* chciałoby się tu widzieć ostrzeżenie przed skrajną deformacją w dziełach sztuki sakralnej w najściślejszym tego słowa znaczeniu: chyba zrozumiałą jest rzeczą, że krzyż ołtarzowy musi być dziełem tematycznym.

Dobrze się stało, że po raz pierwszy w uroczystym dokumencie soborowym Kościół zwrócił się do artystów. Poleciwszy ich wprzód opiece biskupów uzmysłowił im całą wielkość i odpowiedzialność ich posłannictwa, polegającego na naśladowaniu Stwórcy i posługiwaniu w Kościele Bogu i ludziom. Rozumienie roli artysty w Kościele będzie niewątpliwie wzrastało w miarę zgłębiania teologii laikatu, której oficjalne ramy stwarza aktualnie trzecia sesja So-

boru. Wstępem do tego było nie mające precedensu przemówienie Papieża Pawła VI do artystów wygłoszone wiosną bieżącego roku. Znalazło się w nim przyznanie, że Kościół niejednokrotnie grzeszył apodyktycznym administrowaniem sztuki, co krępowało jej spontaniczność i szczerość. Była w nim również prośba o przebaczenie i zapowiedź stałego, osobistego dialogu papieża z artystami.

*

Jest coś osobliwego w fakcie, o którym wspomniałem na wstępie: że trzeba było dwudziestu wieków istnienia sztuki kościelnej, żeby jeden ze Soborów powszechnych wypowiedział się na temat formy artystycznej. Dobrze się stało, że nie wspomniał o niej ani słowem Sobór trydencki. Można sobie wyobrazić, co by się stało, gdyby, analogicznie do drobiazgowych recept ikonograficznych, zajęli się tą kwestią teoretycy potrydenccy. Trudno się bawić w proroka, ale chyba nie powiodłaby się wówczas wielka synteza baroku, a katastrofa XIX-wieczna zostałaby antycypowana.

Dobrze się stało, że pierwszym Soborem w dziejach Kościoła, który się na ten temat wypowiedział, jest *Vaticanum II*, Sobór u którego kolebki stała pogodna i szeroka umysłowość papieża Jana XXIII. Jeszcze jako patriarcha Wenecji rzucił on pomost między Kościołem a nowoczesną sztuką światową eksponowaną na Biennalach weneckich. Po jednej z tych wystaw, gdzie przeważało malarstwo abstrakcyjne, miał powiedzieć: „Nic z tego nie rozumiem, ale w każdym razie nie obraża to ani wiary, ani moralności". Tylko fakt, że byli podówczas tacy, którzy uważali, że jednak obraża, sprawia, że warto zapamiętać tę prostoduszną opinię twórcy *Vaticanum II*.

Dobrze się stało, że właśnie ten Sobór „świętej wolności dzieci Bożych" głębiej niż inne wniknął w specyfikę twórczości artystycznej, stwarzając klimat, który pozwala żywić nadzieję, że odtąd w Kościele bardziej niż kiedykolwiek szanowana będzie autonomia sztuki i wolność, zasadnicza jej tajemnica.

Janusz St. Pasierb

JERZY NOWOSIELSKI

MISTAGOGIA MALOWANEGO WYOBRAŻENIA UKRZYŻOWANIA PAŃSKIEGO

„Piękno bowiem jest jeno
grozy początkiem, który zaledwie jeszcze znosimy".

Rainer Maria Rilke, *Elegie Duinezyjskie.*

ZE WSZYSTKICH malowanych i rzeźbionych wyobrażeń ciała ludzkiego najbardziej opracowane jest wyobrażenie ukrzyżowanego Jezusa. A to dlatego, że w całej znanej nam historii malarstwa i rzeźby ten wizerunek ukształtowano najbardziej wieloaspektowo, pod ciśnieniem największej ilości tendencji i prądów umysłowych, filozoficznych, religijnych i estetycznych. Najskrajniejsze dążenia znajdują tu wyraz. Od zupełnie umownego obrazu tryumfującego Chrystusa w drogocennej tunice, po straszliwe w swym „nestoriańskim" ujęciu Ukrzyżowanie Grünewalda. Jednak najbardziej syntetyczne i łączące te przeciwieństwa jest Ukrzyżowanie utrzymane w konwencji dojrzałej ikony bizantyńskiej w różnych jej odmianach. Tutaj w jednym obrazie i w jednolitej wizji malarskiej zespolone są spokój i dramat, tryumf i groza, upadek i zwycięstwo, poniżenie bezbronności i majestat wszechmocy, hańba nagości i chwała przebóstwionego ciała ludzkiego, śmierć i zmartwychwstanie. Dlatego prawosławna świadomość tak bardzo czci ten wizerunek. Czci go i w Wielki Piątek, pamiętając o śmierci Jezusa, i w Wielką Niedzielę, radując się ze Zmartwychwstania.

Dawni chrześcijanie jedną tylko Paschę obchodzili, w dniu Ukrzyżowania. Była to dla nich Pascha Krzyża i Pascha radości zarazem. Później, kiedy te dwa aspekty jednego misterium zostały wyodrębnione według czasowego następstwa z opowieści ewangelicznej, obraz Ukrzyżowanego Pana pozostaje; nie został zastąpiony innym obrazem — wychodzącego z grobu — ten pojawi się znacznie później. Zasadniczym mistagogicznym wyobrażeniem Paschy Ra-

dosnej pozostał nadal obraz rozpiętego na krzyżu ciała — obnoszony w procesji rezurekcyjnej.

Stał się ten obraz również centralną figurą całego malarstwa cerkiewnego i kamieniem węgielnym nauki dogmatycznej o ikonie Boga-Człowieka i o jej charyzmatycznych właściwościach. Do obrazu Ukrzyżowania nawiązuje bezpośrednio tekst z liturgii Niedzieli Prawosławia: „O Dobry, prosząc o wybaczenie grzechów przypadamy do Twego Przeczystego obrazu, Chryste Boże, Tyś ciałem zechciał wstąpić na krzyż, by stworzenie twe od pracy dla wroga wybawić. Więc wdzięczni wołamy: Zbawco, który świat przyszedłeś ratować, wszystko radością napełniasz."

Forma malarska tego wyobrażenia wynika z doświadczenia realizmu helleńskiego, które podbudowane jest humanistyczną, a zarazem pełną zmysłowości fascynacją ciałem. Wynika ze spirytualizmu religii wschodnich i ich hieratycznej wizji świata. Poddana została również próbie manichejskiej wrogości do wszystkiego co cielesne i ascetycznemu wyrzeczeniu wszelkiej delektacji oka — próbie naprawdę ogniowej. Dlatego wyobrażenie to jest takie, jakie dzisiaj oglądać możemy. To wyobrażenie oczyszcza i przetwarza naszą zmysłowość, którą odczuwamy jako grzeszną fascynację rzeczywistością biologiczną. Oczyszcza, ale nie niszczy. Forma malarska tego wyobrażenia pokazuje upadek i poniżenie w taki sposób, że widzimy właśnie ten upadek, tę bezbronność i klęskę dosłownie „nagiej" egzystencji biologicznej jako rzecz nieskończenie piękną. Malowidło to pokazuje, jak cierpienie i tortura ciała ludzkiego przemienia się w pełen grozy i tajemnicy obraz chwały boskiej. I tak uleczone zostaje rozdarcie naszej własnej świadomości, uciszone bestie drzemiące w jej podziemiach, odzyskuje sens nasze życie śmiertelne, skoro widzimy, jak dramat unicestwienia i śmierci cielesnej, Duch święty — świadek męki Chrystusa — przemienia w chwałę ciała nieśmiertelnego.

Rozważając tajemnicę krzyża, malarze otrzymali łaskę wizji pełnej — w porządku zbawienia i przebóstwienia rodzaju ludzkiego, ewolucji naszego ciała. Tak jak je teraz widzimy i odczuwamy, jest jakby niewykończone i szpetne pewną nieokreślonością formy, pewnym wahaniem natury, tak jakby sama idea kształtu ludzkiego była zrealizowana w niewłaściwym, mało na impulsy podatnym materiale, tylko z trudem i tylko niewyraźnie układającym się w obraz i podobieństwo boskie. Ale właśnie rozwiązanie tej niestosowności, jej artystyczne przezwyciężenie osiągnęła świadomość artystyczna ludzkości nie w hieratycznych, zgeometryzowanych figurach dawnych kultur, nie w radosnej, choć nie pozbawionej melancholii wizji Hellenów, nie w gorącej i tajemniczej zmysłowości malowideł Adżanty, ale w tej wizji

Ukrzyżowania, w której, czujemy to z Rilkem, piękno jest tylko początkiem grozy, ale i widzimy, jak groza przemienia się w radosne piękno życia.

I to jest największa tajemnica tego wyobrażenia, że pokazuje nam oczywistość tej przemiany, i to, jak „zmartwychwstanie" ciała zawiera się w jego hańbie i śmierci.

Wszystkie prawdziwe ikony mają taki charakter; widać w nich, jak człowiek swym śmiertelnym ciałem uczestniczy w nieśmiertelnej chwale Boga. Ale ikony te pokazują nam ciało ludzkie częściowo i dopiero Ukrzyżowanie wiąże naszą uwagę z tym, co w malarstwie nazywamy „aktem". I dopiero to malowidło pokazuje nam, jak naprawdę cały człowiek jest zbawiony. Istnienie takiego sposobu widzenia tajemnicy krzyża jest dla prawosławnych tak ważne, że ci z nich, którzy na skutek pewnych okoliczności historycznych pozbawili się eucharystii i komunii (starowiercy, bezpopowcy), w adoracji krzyża widzą akt, który zastępuje im komunię — bo też ta ciągła kontemplacja tak malowanego Ciała Pańskiego na krzyżu jest jakąś formą „spożywania" tego Ciała, w sposób nie tylko duchowy, ale przyswajania go i w sensie fizycznym, przekształcającym naszą uczuciowość i zmysłowość, wpływającym na percepcję rzeczywistości, oczyszczającym oko — jest zadatkiem zmartwychwstania ciała i życia wiecznego.

A dla całej kulturalnej ludzkości, ikona Ukrzyżowania oznacza apogeum aspiracji humanistycznych w sztuce. Tutaj wizja człowieka staje się owym *kátharsis*, któremu w historii znanego nam malarstwa nic podobnego nie można przeciwstawić.

Jerzy Nowosielski

KS. ZYGMUNT MOŚCICKI

MISTYKA, SZTUKA, SYMBOLIKA

GDYBY rzeczywistość miała tylko jeden sens — fizyczny — życie ludzkie z całą jego twórczością nie miałoby żadnego sensu, mniejsza o to, czyby się je wyrażało w prawach mechaniki klasycznej czy kwantowej. Oszołomiony sukcesami metod matematyczno-przyrodniczych, człowiek nowożytny stał się jakby nieczuły na inne sposoby objawiania się rzeczywistości i kontaktowania z nią na innej płaszczyźnie niż techniczna.

Już Goethe (nie tyle jako poeta, ile raczej jako uczony) potępiał owe „bractwo cechowych specjalistów" (mechanicystów), którzy wynaturzali naturę, unieruchamiali ją i spłycali przez jednostronne schematy, wpędzając naukę w mistycyzm i abstrakcję, a samego człowieka ubożyli wewnętrznie zabijając w nim kulturę postrzegania i odbierając szersze perspektywy patrzenia na całość.

Wtargnięcie indeterminizmu do nauk przyrodniczych nie tylko nie pomogło do odnalezienia sensu życia i rzeczywistości, ale rozwiało jeszcze te resztki sensowności, jakie tkwiły w spłyconym racjonalizmie deterministycznym, otwierając przed człowiekiem istne przepaście absurdu. Odkrycie absolutnej wolności w egzystencjalizmie oznaczało dla wielu, że rzeczywistość a tym bardziej życie ludzkie nie mają sensu, a to, co było nazywane sensem lub porządkiem, stanowiło jedynie subiektywne rzuty własnych idei człowieka na rzeczywistość (gwóźdź Kantowski). Inni zaś podchodzili do tego z drugiej strony, pytając, czy to nie sam człowiek zatracił zdolność odnajdywania głębszego sensu na skutek pewnych kagańców: metodycznych, jakie sobie nałożył i czy nie należałoby dopełniać metody analityczno-empiryczne jakimiś innymi, pozwalającymi odnaleźć inne sensowne aspekty rzeczywistości.

Dzięki wysiłkom wielu prądów i szkół filozoficznych, stosujących nowe metody: morfologiczną, fenomenologiczną, organicystyczną i inne udało się wykazać, że rzeczywistość posiada jeszcze inne oblicza, pozafizykalne. Z faktu, że nie wszyscy je dostrzegają, nie wynika, że ich nie ma, a ponieważ są niejednakowo komunika-

tywne, nie zawsze mogą być adekwatnie wyrażone nawet przez artystów, rozporządzających bogactwem środków wyrazu.

Współczesne nauki humanistyczne, a w szczególności historia kultur, socjologia, etnologia wysunęły zdecydowanie zasadę wielopłaszczyznowej struktury życia ludzkiego i różnorodności metod i chociaż jedna płaszczyzna bazuje na drugiej, nie można mówić o ujmowaniu zjawisk wyższej płaszczyzny w ramach pojęć niższej, ponieważ każda płaszczyzna posiada swoje specyficzne zjawiska, nie podlegające redukcji bez reszty i każda wymaga swoistych metod badania, ujawniających jakiś specyficzny sens rzeczywistości.

Nie wszystkie sensy są jednakowo realne, ale faktem jest, że oprócz sensu fizycznego realne znaczenie ma sens historyczny, związany z czasem kwalifikowanym i niepowtarzalnym, na którego kanwie dokonuje się stawanie się i ginięcie rzeczy, każdego atomu, każdego człowieka, każdej społeczności, a sens tego stawania się usiłujemy uchwycić choćby w przybliżeniu, choćby przez analogię lub symbol.

Metoda morfologiczna na tym właśnie polega, że usiłuje uchwycić pewien szczególny (charakterystyczny) wzorzec — *pattern*, mający wyrażać jakąś podstawową formę strukturalną czy dynamiczną, tkwiącą niejako w samej istocie całej grupy zjawisk, zwłaszcza kulturowych, ujawniających pewne podobieństwo czy pokrewieństwo. Niektórzy usiłowali odnaleźć takie podstawowe wzorce dla całych historycznych kultur (prasymbole Spenglera), nie mówiąc już o bardziej szczegółowych ich przejawach, jak określone style, formy literackie, obyczajowe itp. Rzeczywistość oglądana w świetle tej metody przedstawia się jako przebogaty kosmos form, powtarzających się w różnych rzutach i wariantach na różnych płaszczyznach życia, ujawniający sensowne całości strukturalne a także odpowiedniości, zachodzące między twórcą a jego dziełem, między sferą fizyczną a psychiczną, między formami różnych dziedzin kultury, a więc literatury, malarstwa, muzyki itp.

I nie tylko sens historyczno-morfologiczny jest realny, realny jest również sens anagogiczny (rodzaj sensu mistycznego) wyznaczający przeznaczenie duchowe człowieka i ludzkości, którego bliżej nie znamy i tylko przeczuwamy na mocy zadatków i tendencji, istniejących w każdej jednostce, w każdej społeczności i całej ludzkości, oraz na podstawie splotu możliwości, jakie otwierają się przed człowiekiem. Oczywiście zasięg naszej widoczności w kierunku tego sensu jest tak znikomy, że nie może on przybrać form jakiejś określonej nauki. Niemniej jednak ten sens anagogiczny jest realny nie tylko dla mistyków, ale dla wszystkich, którzy muszą angażować się w życie, oceniać ludzi i fakty, dokonywać decyzji wybiegających w przyszłość. Realne są próby uchwycenia i wyrażenia tego sensu

w obrazach, symbolach, wątkach literackich. One stanowią rdzeń duchowy całego utworu.

Nie można powiedzieć, żeby taki symbol miał charakter czysto subiektywny. Ma on swoje głębsze uwarunkowanie i uzasadnienie w niedostępnych naszym ujęciom pojęciowym pokładach naszej psychiki, która pozostając w korelacji z tajemniczymi wpływami środowiska, rozwija się w określonym kierunku, wiążąc w sobie cały irracjonalny świat, niewyrażalny zwykłymi środkami językowymi, dźwiękowymi, obrazowymi. Bogactwo tego świata potęguje fakt, że każdy z nas patrzy nań ze swojej specyficznej pozycji, jedynej i niepowtarzalnej, wyrażalnej chyba tylko w sensie przybliżonym, analogicznym i dlatego każdy człowiek, kontemplujący świat na sposób artystyczny, filozoficzny czy religijny może innym udzielić coś ze swojej szczegółowej prawdy, będącej i prawdą naszą — jego bowiem przeżycia, tak jak wszelkie inne zdarzenia, nabierają mocy symbolów, gdyż wszystko, co się dzieje, jest symbolem, zdolnym obudzać myśl, wyrażać pewną formę rzeczywistości, powtarzalną analogicznie w podobnych warunkach na różnych płaszczyznach życia

Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis
Das Unzulängliche wird's Ereignis...[1]

„Chorus mysticus" z *Fausta,* cz. II.

Symbol jest potężnym skrótem, jakby zaklęciem tajemnicy w jej wyrażalnej i niewyrażalnej całości. Jeśli w dziedzinie nauk o kulturze sens morfologiczny opiera się na zdarzeniach i strukturach realnych, będących symbolami danej kultury, to w dziedzinie sztuki symbole stają się dowolne, oparte na materiale wyobrażeniowym, wyrażającym pewne przeżycia, doznania specyficzne, wizje przedmiotów i idei, często paradoksalne lub zgoła absurdalne. Ich sens subiektywny może całkowicie odbiegać od rzeczywistości i gubić się w świecie irracjonalnej abstrakcji, a im bardziej odbiega od rzeczywistości zmysłowo-intuicyjnej, tym bardziej jego symbole zatracają kształty materialne, usiłując skierować umysł na samą tajemnicę.

Szczególną rolę odgrywają symbole na pewnym szczeblu kontemplacji religijnej, wymagającej koncentracji i oderwania się od zwykłych wyobrażeń zmysłowych celem doskonalszego zbliżenia się do tajemnicy, która nie da się wyrazić ani w wyobrażeniach ani w pojęciach. Mają one zarówno oczyszczać, ogałacać

---

1 „Wszystko, co mija, jest
Li przyrównaniem;
To, czego brak nam jest,
Tu nam się stanie"
(tłum. F. Konopka)

wyobraźnię, jak też pomagać odnaleźć boską myśl, zawartą w zdarzeniach, w znakach, w objawieniu. Dla mistyka nie tylko Pismo św. przepełnione jest symbolami, ale cała rzeczywistość przesycona jest bogatym symbolizmem naturalnym, nie mówiąc już o symbolizmie skrypturystycznym, liturgiczno-sakramentalnym i artystycznym, z których każdy przemawia do jego duszy wieloma językami objawiając jej *magnalia Dei*.

W poszukiwaniu sensu symbolicznego na płaszczyźnie kontemplacyjnej należy strzec się dwóch pokus, wiodących do wypaczenia idei symbolu: pokusy estetyzmu i pokusy subiektywizmu, z których jedna gotowa jest poświęcić prawdę dla sztuki lub też zatrzymać duszę na drodze, wiążąc jej przeżycia wewnętrzne z płaszczyzną łatwych, zmysłowych doznań estetycznych — a druga wywraca porządek wartości i poprzez dysproporcję akcentów deformuje i relatywizuje całą rzeczywistość, nie pozwalając odkryć w niej śladów boskiego porządku i boskiej transcendencji. Tego rodzaju sztuka wypowiada jedynie subiektywną, a zarazem tragiczną prawdę o człowieku, który zatracił kontakt z obiektywnym światem transcendentnym, a tym samym i zdolność do integracji.

Sama dążność do symbolizmu abstrakcyjnego, oderwanego od rzeczywistości zmysłowej (*symbolisme dissemblable*) jest uważana z punktu widzenia mistyki za przejaw dodatni. Już Pseudo-Dionizy zwracał uwagę w swojej nauce o „teorii" (kontemplacji) na niebezpieczeństwa płynące z symbolizmu opartego na podobieństwie (*symbolisme ressemblant)*, który w trosce o piękno formy, efekt obrazu schlebia raczej naturze zmysłowej, zamiast ją podnosić ku katartycznej i anagogicznej funkcji symbolu. (Por. René Roques: *Contemplation, extase et tenèbres chez le Pseudo-Denys* w *Dictionnaire de Spiritualité, Fasc.*, XIV-XV, str. 1885).

Jakkolwiek symbolizm zdeformowany, odarty z piękna naturalnego gorszy naszą zmysłową naturę, drażni i dezorientuje wrodzone poczucie proporcji, razi swoją nieregularnością i absurdalnością schematów, posiada jednak tę niezastąpioną zaletę, że zmusza do myślenia, do porzucenia utartych dróg zmysłowego postaciowania, budzi inteligencję i otwiera przed nią nowe światy poprzez ukryty głębszy sens symbolu.

W rzeczach wiary i religii, gdzie słowa, obrazy, ryty są symbolami nabrzmiałymi tajemnicą, należyte naświetlenie zagadnień związanych z symboliką jest niezmiernie ważne. Dlatego też nauki teologiczno-mistyczne, zwłaszcza skrypturystyczne, tak pilnie odróżniają różne symbole, typy, alegorie, usiłując uchwycić zdrową granicę między Scyllą literalnego formalizmu a Charybdą fantastycznego alegoryzmu.

Jak rozumienie Pisma św. jest niemożliwe bez rozróżnienia sensu dosłownego i duchowego, tak niemożliwa jest droga poznania Boga bez odróżnienia języka fizykalnego i filozoficznego, języka morfologicznego i mistycznego, posługującego się analogią i symbolem, bez odróżnienia pojęć jednoznacznych i analogicznych, bez uznania wielopłaszczyznowej teorii poznania, obejmującej oprócz zmysłowej apercepcji pewne minimum intuicji duchowej. Tak samo niemożliwa jest żadna teoria życia duchowego i kontemplacji bez rozróżnienia różnych funkcji sensownych, wyrażanych przez symbole (np. alegoryczne, moralne, anagogiczne itp).

Nieodróżnianie przedmiotu czy to naturalnego czy sztucznie wytworzonego od jego ewentualnej funkcji symbolicznej i archetypu, jaki przedstawia, prowadzi łatwo do utożsamiania samych archetypów z symbolami naturalnymi — dlatego to tak surowo w Starym Testamencie zakazane były antropomorficzne ryciny, rzeźby, obrazy, grożące zatraceniem czystej idei Boga niewidzialnego i niewyrażalnego (zwłaszcza w epoce bałwochwalstwa), dlatego to mistycy przedkładali symbole oderwane ponad naturalne obrazy, a jeśli korzystali z obrazów naturalnych, to nadawali im odpowiedni duchowy komentarz.

W szczególności dziedzina liturgii związana jest ściśle z symboliką mistyczną, usiłującą wyrazić i spotęgować duchowe przeżycie połączone z modlitwą, sakramentami, ofiarą Mszy św. Żeby jednak sztuka sakramentalna mogła pełnić należycie tę funkcję, nie można dopuszczać, by efekty estetyczne i sensualistyczne przesłaniały zasadnicze funkcje symbolu, orientującego i koncentrującego umysł na tajemnicy. Słusznie nam to przypomniał T. Merton w *Disputed Questions*, których wyjątki drukowane były w „Tygodniku Powszechnym" (nr 39, 1961). Ale tutaj konieczne jest odróżnienie szczebli duchowego rozwoju i stopni kontemplacji. Im dalej postępuje dusza na drodze kontemplacji, tym bardziej odrywa się od zwykłych form zmysłowej wyobraźni i chętniej posługuje się oderwanymi symbolami, by wreszcie doszedłszy do pełni przeżycia mistycznego, móc się obywać bez żadnych znaków nawet symbolicznych.

Zważywszy na różne sposoby i stopnie przeżycia religijnego, nie można zbyt jednostronnie forsować reformy symboliki sakralnej, by nie pozbawić początkujących i prostaczków tych elementarnych schematów wyobrażeniowych, bez których nie mogą się obyć. Jeśli sztuka sakralna ma służyć ogółowi wiernych, a nie tylko specjalnie zaawansowanym w abstrakcyjnym postaciowaniu, należy dążyć do pogłębiania kultury przeżyć religijnych drogą stopniowego wprowadzania w treść i znaczenie symbolów, by przygotować grunt dla dalszych oczyszczeń i raczej na pierwszym

planie mieć na oku prawidłowy rozwój i utrwalanie przeżyć duchowych, aniżeli względy estetyczne, a już najmniej wzgląd na modę, która może stać w zupełnej dysproporcji do poziomu duchowego i artystycznego danej społeczności religijnej.

Przygotowywanie gruntu psychologicznego, połączone z przeświadczeniem o użyteczności funkcji danej sztuki, powinno być nieodzownym warunkiem zaprowadzania nowego stylu i nowej symboliki. Tak jak dzieciom dajemy pokarm lekkostrawny, póki nie podrosną, podobnie i dla początkujących w dziedzinie kontemplacji nie możemy dawać pokarmu zbyt skondensowanego lub też oderwanego od ich aktualnego podłoża psychicznego. Tym bardziej, że sztuka abstrakcyjna weszła na tory subiektywistycznego i irracjonalnego mistycyzmu, dalekiego od ducha transcendencji religijnej i zasad zdrowego rozsądku, wskutek czego jej środki wyrazu mogą powiększać tylko zamęt i pustkę w duszy przeciętnego odbiorcy, niezdolnego do wczuwania się w wyrafinowane przeżycia i ich ekscentryczne formy wyrazu, które chociaż objawiają często genialne przebłyski twórczej intuicji, pozbawione są niejednokrotnie autentycznego podłoża kontemplacji religijnej. Sztuka jako dziecko i wyraz tej ostatecznej kontemplacji nie może bez popadnięcia w kryzys obejść się bez ścisłych kontaktów ze swoim najpierwotniejszym źródłem natchnienia i mocy. Sztuka nowoczesna, jakkolwiek odnalazła absolut immanencji, nie zdołała odnaleźć absolutu transcendencji, a tym samym nie mogła odnaleźć obiektywnej skali wartości i dokonać pełnej swej integracji.

Jedynie spotkanie jej z autentyczną mistyką może przynieść jej ratunek i zapewnić ich obopólny rozwój, gdy jedna dawać będzie głęboką treść płynącą z przeżycia tajemnic Królestwa Bożego i kontemplacji boskiego porządku, leżącego u podstaw wszechrzeczy, a druga — oblekać tę treść w odpowiednią formę, posługując się potężnym zasobem nowoczesnych środków wyrazu. Wtedy może osiągnąć pełną integrację i wyrażać sensownie prawdę ludzkiego życia we wszystkich jej przejawach.

Ks. Zygmunt Mościcki

WROCŁAWSKA WYSTAWA WSPÓŁCZESNEJ SZTUKI RELIGIJNEJ

Wystawa Współczesnej Sztuki Religijnej w Polsce zorganizowana latem 1964 roku we Wrocławiu była trzecią z kolei wystawą o tym charakterze i była ona kontynuacją myśli dwóch wystaw poprzednich: w Warszawie i w Krakowie.
Stanowiła ona przegląd dorobku artystycznego w tej dziedzinie na przestrzeni ostatnich trzech lat, a zarazem była pokazem nowych propozycji architektonicznych i plastycznych w odniesieniu do życia religijnego.

W myśl intencji organizatorów Wystawy, celem jej było zarówno dalsze podniesienie znaczenia i popularyzacja plastyki w kościele, jak i zwiększenie roli dobrej sztuki w życiu religijnym jednostki. Ekspozycja objęła zarówno sztukę adresowaną jak i eksponaty tworzone bez określonego przeznaczenia do jakiegoś obiektu sakralnego. Na Wystawie znalazły się niemal wszystkie dyscypliny plastyczne: a więc malarstwo, rzeźba, tkanina, grafika, metaloplastyka, ceramika, witraż nie wyłączając małych form wykonanych w różnym materiale.

Wystawa została zrealizowana przez Klub Inteligencji Katolickiej we Wrocławiu, przy wydatnej pomocy ze strony Klubu Inteligencji Katolickiej w Warszawie oraz pod kierownictwem Komitetu Organizacyjnego Wystawy, w skład którego weszli: Eugeniusz Geppert, Wacław Kamocki, Stanisław Pękalski, Łucja Skomorowska, Stefan Sokołowski, Marian Suski — z Wrocławia, Mieczysław Pszon i Adam Stalony-Dobrzański z Krakowa, ks. Władysław Smoleń z Lublina, Stanisława Grabska z Warszawy oraz ks. Janusz Pasierb z Pelplina.

Na Wystawę nadesłało swe prace 230 twórców, a ogólna liczba nadesłanych prac wyniosła ponad 1600 utworów. Udział w Wystawie wzięli w zasadzie artyści zawodowi reprezentujący niemal wszystkie ośrodki artystyczne w kraju. Dziesięcioosobowe jury stosując zaostrzone kryteria formalne oraz kierując się ogólnymi

założeniami Wystawy zakwalifikowało do ekspozycji ogółem 336 prac. Na Wystawie znalazły się prace 136 autorów.

W jury uczestniczyło dziesięć osób: Eugeniusz Geppert (przewodniczący jury), Stanisław Pękalski, ks. Jan Popiel, Łucja Skomorowska, Adam Stalony-Dobrzański, ks. Władysław Smoleń, Hanna Szczypińska, Zygmut Waśniewski, ks. Jan Wolff, Jacek Woźniakowski.

Ekspozycja, dzięki przychylności J. E. Ks. Arcybpa dr Bolesława Kominka, znalazła oprawę architektoniczną w nowo odbudowanym kościele NMP na Piasku we Wrocławiu i była otwarta w okresie od 5 lipca br. do 13 października br. Autorami projektu ekspozycji, który spotkał się z bardzo pozytywną oceną zwiedzających i recenzentów, byli p. Irena Lenartowicz i p. Tadeusz Ciałowicz z Wrocławia. Afisz popularyzujący Wrocławską Wystawę zaprojektował p. Ryszard Gachowski.

W zakończeniu tej krótkiej informacji wypada jeszcze odnotować, iż wystawa cieszyła się bardzo dużą frekwencją: bywały dni, w których liczba zwiedzających dochodziła do dwóch, a nawet trzech tysięcy osób. Można przyjąć, iż ekspozycję obejrzało około stu tysięcy osób, w tym bardzo dużo zagranicznych turystów.

ARCYBISKUP BOLESŁAW KOMINEK

REFLEKSJE ARCYPASTERZA

(NA TLE WROCŁAWSKIEJ WYSTAWY SZTUKI RELIGIJNEJ)

W Polsce rzekomo zawsze musimy odrabiać zaległości. I to na wszystkich niemal odcinkach. Również i na polu współczesnej, jakże poszukującej, sztuki religijnej. Na Ziemiach Zachodnich ma to zapóźnienie za sobą nawet trochę wytłumaczenia. Zasłonić naszego nienadążania ono jednak nie potrafi. Choć i racje są po naszej stronie.

1. PRZESZŁOŚĆ CIĄŻY

Czasy przeszłe i zaprzeszłe w sztuce religijnej tak nas przytłaczają, jak gdyby Kościół miał odgrzebywać tylko to, co było. A my nie jesteśmy jedynie archiwariuszami przeszłości. Czcimy ją, ale nie pozostajemy przy niej. Już św. Bernard pisał do papieża Eugeniusza III o Kościele wychylonym w przyszłość: *Ecclesia retroocu-*

lata, ale i *anteoculata*. Kościół musi mieć wzrok wyostrzony na jutrzejsze czasy, bo jakże inaczej poradzi on sobie z oczekującymi go zadaniami apostolskimi?

W architekturze i sztuce religijnej przyszło nam remontować i odtwarzać to, co wzniosły wieki minione, a co wojna poniszczyła. W ciągu dwudziestolecia polskiego życia religijnego na Ziemiach Zachodnich musieliśmy z konieczności „wydobywać" na jaw zabytki przeszłości, dawne pomniki polskiej kultury i wyobraźni na tych terenach. Docieraliśmy do autentycznej sztuki, sięgającej historycznych czasów polskich, usuwając przy odbudowie i rekonstrukcji o ile możliwości wszystko, co pseudoartystyczne a nawet tandetne.

Ale było to wynoszenie sztuki dawnej, która klasycznie odtwarza wiarę i przeżycia religijne. To trzeba podkreślić. O formy nowoczesnego odczuwania faktów religijnych troszczyliśmy się mało. Zajmowaliśmy jedynie postawę obronną przed naporem tandety religijno-kultowej. Staraliśmy się bronić kościołów przed zagraceniem — przed dewocjonaliami prostackiego typu. Któż by przy takich przedsięwzięciach nie doznał z niejednej strony silnych podejrzeń o brak wiary i szacunku. Kto nie spotkałby się z zarzutami lekceważenia rzeczy świętych. Nic dziwnego, że w tym zapatrzeniu na dawne kształty sztuki religijnej za mało znajdowaliśmy czasu na dzisiejsze próby wyrażania ludzkiej wizji Pana Boga i Jego świętych.

Aż tu zaproponowano nam we Wrocławiu prezentację sztuki religijnej nowoczesnej, pokazującej w sposób dzisiejszy ludzkie myśli i wyobrażenia o sprawach świętych. Domyślać się można, ile spiętrzyło to przedsięwzięcie kłopotów, jak liczne zabiegi były potrzebne, żeby wystawa sztuki religijnej stała się faktem. Zarówno ze strony Organizatorów wrocławskiego oddziału Klubu Inteligencji Katolickiej, jak i ze strony Kurii Arcybiskupiej, która przygotowała dla tej imprezy wspaniałą świątynię gotycką — odbudowany kościół Panny Maryi na Piasku.

Pojęliśmy przy tej cennej sposobności, że stara, szacowna sztuka sakralna nie kłóci się bynajmniej z dzisiejszymi tworami ludzkiej wyobraźni religijnej. Gotycka architektura wrocławskiej świątyni okazała się dla eksponatów Wystawy schronieniem wyjątkowo odpowiednim. Co więcej! — Gotyckie filary i sklepienia, wystrojone pokazami dzisiejszej sztuki, dowiodły wieczystości przeżyć religijnych, które w każdej epoce są dość silne, by odnaleźć kształt własny i równie zrozumiały.

Jeszcze jedno. Mariacka świątynia we Wrocławiu, uszykowana do Wystawy, reprezentowała tu wobec nowoczesnych form artystycznych zabytkową kulturę religijną całej dolnośląskiej ziemi. Bo

Dolny Śląsk ma swoje wspaniałe gotyki i poza Wrocławiem — w Głogowie, Strzegomiu, Żaganiu, Brzegu, Oławie i gdzie indziej. Wszystkie ze starych polskich czasów tej Ziemi. Toteż odbudował je bez wahania trud polskiego Kościoła w powojennym dwudziestoleciu.

Wiemy, że kościoły gotyckie w Świdnicy, Jeleniej Górze, Bardo są mniej lub więcej ubarokizowane. Jest też i barok oryginalny np. w Krzeszowie czy w kościele uniwersyteckim we Wrocławiu. Własny wystrój wszystkich tych zabytkowych świątyń jakby zgłaszał się na miejsce Wystawy i dopytywał o wartość dzisiejszych osiągnięć artystycznych na polu religijnym. Czy nowoczesna sztuka religijna rzeczywiście taką próbę konfrontacji potrafi przetrzymać?

2. WYGRANA WROCŁAWSKIEJ WYSTAWY

Chyba nie można przypuszczać, by Wystawcy dzieł artystycznych chcieli wszystkie swoje osiągnięcia rozstawiać po świątyniach dla celów sakralnych. Idzie raczej o szersze pojęcie sztuki religijnej, nie tylko o przedmioty nadające się do użytku sakralno-liturgicznego. Nowoczesna sztuka religijna obejmuje każdą utrafioną próbę wyrażenia kontaktu człowieka z Bogiem — zawiera wszelkie formy przeżywania i rozumienia Bożego Objawienia. Tu spoczywa waga sztuki nowoczesnej. Znamienna jest wypowiedź Jana XXIII o jej roli. Zdaniem papieża już to, że człowiek usiłuje na swój sposób dać wyraz myślom i przekonaniom religijnym, stwarza zeń świadka Bożych poczynań. Tak artysta staje się wyznawcą i głosicielem wiary.

Trzeba było patrzeć na Wystawę nowoczesnej sztuki z kościoła na Piasku z nastawieniem Jana XXIII. To rzeczywiście dawało wrażenie bogatego kalejdoskopu zróżnicowanych form, wskazujących bardzo ciekawe postawy religijne. Jakże urozmaicone dokumenty manifestowania i wyznawania chrześcijańskiego rozumienia Stwórcy i jego dzieła. W dziełach nowoczesnej sztuki sposoby nowoczesnego apostolstwa!

Tak szeroki przegląd religijnej twórczości artystycznej, dostarczony przez Wystawę wrocławską, nie stanowi — rzecz to zrozumiała — jednolitego świadectwa wiary. Każdy utwór nosi raczej ślady swoistego, lub też osobistego pojmowania spraw religijnych. Człowiek artystycznie uwrażliwiony, zwłaszcza twórca sztuki, po swojemu odczytuje rzeczywistość religijną, na swój oryginalny sposób widzi jej kształty i wedle własnych umiejętności poszukuje środków i pomocy, mogących jakoś zbliżać do jej treści.

Podejście poszczególnych autorów jest odmienne. Co znaczy, że nie każde dzieło musi budzić jednakowe doznania. Nawet podobać

się nie musi, ale dla odbiorcy nie pozostanie obojętne. Każda praca, przede wszystkim oryginalna, mówi o żywotności wiary, jej zdolności inspiracyjnej. I przyświadcza też rzetelnym i twórczym wysiłkom ludzi sztuki.

Ponadto dzieła nowoczesne, pokazane na Wystawie, mają i to cenne, że świeżo odczytują prawdy Boże. Nie brak w nich tej słynnej mentalności dzisiejszej. Im bardziej technicznej, tym też głośniejszej. Mentalności, która mimo wszystko nie pozbywa się pierwiastków religijnych. Modyfikuje je nieco, ale w ostateczności nie jest w stanie ich wyrugować, gdyż one są naturalne.

Wiadomo, że piętno indywidualności twórcy wyciśnięte jest na dokonaniu artystycznym. Dobrze, jeśli mimo to nie zaprzecza ono wspólności ludzkiej natury. Jeśli oryginalność nie ginie w przeindywidualizowaniu dzieła. Formy przejaskrawione, przybierające postać przesadnie „wyszukaną", stają się niestrawne, a nawet niekomunikatywne, niezrozumiałe. Mimo całej inwencyjności pozostać musi na jawie zawsze coś wspólnego, uchwytnego dla przeciętnie myślącego człowieka. Bo inaczej rozpływa się funkcja apostolska sztuki. Świadectwo przestaje działać, wyznanie wiary milknie w przerostach indywidualizmu. Dlatego też nie wszystkie zaoferowane dzieła pokazano na Wystawie.

Czy te nowe pomysły artystyczne w dziedzinie religijnej mogą harmonizować ze sztuką dawną? Gotyk wrocławskiej świątyni mariackiej nie zaszkodził nowoczesnym ujęciom religijnym. Na tle czcigodnych murów i łuków gotyckich z XIV w. współczesna sztuka religijna, łącznie z jej formami kameralnymi, robiła wrażenie świeżej runi wschodzącego zboża. Tak to niektórzy nazywali. I nie mylili się chyba. Powszechna opinia tych ludzi dowiodła, że nowoczesny kunszt malarza czy rzeźbiarza odniósł na tej Wystawie bezsprzeczne zwycięstwo.

3. MIĘDZY ZACHWYTEM A ZGORSZENIEM MALUCZKICH

Szturmowanie wprzód bywa ryzykowne. Dlatego wymaga odwagi, zwłaszcza wśród krytyki i gęstych sprzeciwów. W ocenie Wystawy wrocławskiej pochwały znacznie przewyższyły wszystkie zastrzeżenia. I to nie tylko uznania indywidualne ją spotykały, ale też i aplauz zbiorowy. Widzieć trzeba było, jak w ciągu letnich niedzieli przez hale gotyckie mariackiego kościoła na Piasku przewijały się dwa i trzy tysiące wycieczkowiczów, bardzo często z zagranicy. Utarło się, że Wrocławski Ostrów Tumski z katedrą, kolegiatą św. Krzyża, muzeum archidiecezjalnym czy rezydencją arcybiskupią należą do żywo zwiedzanych obiektów turystycznych.

W tegorocznym sezonie doszła do tego i Wystawa nowoczesnej sztuki religijnej.

Wiemy, że fachowy poziom poszczególnych eksponatów Wystawy oceniany jest przez odpowiedzialnych fachowców. Lecz w trakcie Wystawy narastała jeszcze inna ocena, ocena społecznego odbiorcy, utrwalona w księgach pamiątkowych Wystawy. Znajdujemy tam setki stronic napisanych wrażeń, poglądów, pochwał. Nie byle jaki materiał psychologiczno-socjologiczny, zasługujący na opracowanie. Cenne jest to, że zapisywali tam swoje spostrzeżenia zwiedzający z NRD, Czechosłowacji, z Węgier, Francji i Związku Radzieckiego. Wszystkim coś się na Wystawie podobało. Większość zaś była zaskoczona, że w ogóle..., że my w Polsce jednak nie jesteśmy tylko tradycjonalistami, że nie trwamy — jak to się o nas niesłusznie mówi — jedynie w postawie zastygłej ku przeszłości, ale i wyobraźnią religijną ogarniamy dzisiejsze życie i otwieramy się na jutro. Dziwna rzecz. Jednym podobały się witraże, uważali je za najlepszy eksponat. Inni traktowali je jako wyraz tradycjonalizmu na Wystawie. Cóż, i odbiorca sztuki ma prawo patrzeć po swojemu. *De gustibus non est disputandum,* byle tylko nie były to smaki zgorzkniałe, zepsute.

Wystawa wyzwoliła też szereg zgorszeń. Za to, że jest „za mało pobożna", że „wydziwia", że „obraża Pana Boga", że „szkodzi religijności".

Nie potępiajmy tych gromów, potrzebujących więcej dydaktycznej cierpliwości niż naszej obrazy. Bo ten „święty gniew maluczkich" nie pochodzi ze złośliwości, a jest raczej wyrazem pewnej nieuświadomionej nadgorliwości. Przypomnieć trzeba, że zwiedzanie Wystawy zdane było w większości na indywidualne wyrobienie i rzadko towarzyszyło oglądaniu jakieś dydaktyczne oprowadzanie. Tym łatwiej zrozumieć te niezadowolenia niewtajemniczonych, które czeka na pouczenie ze strony „biegłych".

A gdyby i taka inicjacja nie nastąpiła, to ludzie wierzący, choć oddaleni od sztuki nowoczesnej, też znajdą drogę do Boga. „W domu Ojca jest mieszkań wiele", dopowiada Chrystus Pan. Ileż to razy obserwuje się, często i za granicą, jak ludzie prości łatwo modlą się przed figurami lub obrazami, chociaż nie posiadają one piękna artystycznego.

Słyszy się i narzekanie na małą praktyczność wystawionej nowoczesnej sztuki. Pragmatyzm jednak nie zawsze idzie w parze z natchnieniem. *Deus ludet in orbe terrarum,* przyświadcza Pismo św. I pomysły twórców, tak delikatne w swej genezie, nie zawsze muszą odpowiadać potrzebom użytkowym. Ważne jest, że pozwalają wnioskować o istnieniu wyższego świata.

4. WNIOSKI DUSZPASTERSKIE

O czym należy pamiętać przy praktycznym wnioskowaniu duszpasterskim? Sztuka religijna posiada zasięg szerszy od sztuki kościelno-sakralnej. Ponadto trzeba mieć na uwadzé, że znaczna część naszych kościołów, to świątynie zabytkowe, nie zawsze znoszące łatwą i uproszczoną akomodację sztuki nowoczesnej. Ale w całości Wystawa domaga się konfrontacji z naszymi poglądami i rzetelnego obrachunku z dotychczasowego stanowiska wobec współczesnych prób pięknego przedstawienia prawd wiary oraz ich przeżywania. Zaprasza ona również do obiektywnej oceny wewnętrznego wystroju naszych kościołów. W konsekwencji podkreśla ona konieczność bardziej energicznego usuwania z naszych świątyń tych przedmiotów, które obojętnie lub ujemnie wpływają na przeżycia religijne, albo też nie starają się naśladować piękna, odpowiadającego Objawieniu Bożemu. Wrocławska Wystawa nowoczesnej sztuki religijnej żąda od Duchowieństwa i Wiernych podniesienia kultury sakralnej w kościołach Archidiecezji, opowiadając się przeciwko lekkomyślnemu tolerowaniu tandety i prostactwa. Łączy się z tym potrzeba pogłębiania kultury religijnej wśród Wiernych i budzenia po parafiach zmysłu prawdziwego piękna.

Stwierdzić należy, że przygniatająca większość eksponatów pochodzi z rąk twórców świeckich, ludzi wierzących (niekoniecznie zawsze katolików). Ten fakt dobrze wróży dla przyszłości apostolstwa laikatu polskiego. Właściwie cała wystawa już jest jakimś rodzajem publicznego wyznania wiary i dowodem, że w polskim świecie artystycznym tkwi potężny potencjał sił religijnych.

Dzieło dokonane przez wrocławską Wystawę, uważane być może za cząstkę ważnego programu, nakreślonego 7 maja br. przez Papieża Pawła VI. „Należy odbudować pomiędzy Kościołem a światem artystycznym tę przyjaźń, której wprawdzie nigdy nie zabrakło, ale która we współczesnym świecie scharakteryzowała się szeregiem nieporozumień... Kościół podpisał dziś nowy pakt ze sztuką i artystami". Jest nim konstytucja soborowa o Liturgii. Wrocławska Wystawa jest tego zespolenia między religią a sztuką cennym wyrazem.

Ks. Abp Bolesław Kominek

WSPÓŁCZESNA SZTUKA RELIGIJNA WE WROCŁAWIU

Kościół Panny Marii na Piasku we Wrocławiu jest ostatnią wielką świątynią miasta, dźwigniętą z ruin. Pamiętam ją jeszcze z tych pierwszych powojennych lat, z miasta osadników i szabrowników, miasta zgliszcz i ceglanego pyłu. Mimo zniszczeń potężny masyw budowli wywierał niezapomniane wrażenie. Obecnie jego wnętrzu przywrócono dawną wspaniałość. Można opłakiwać zniszczenie bujnego, barokowego wystroju, ale jednocześnie dzięki pożodze przywrócona tu została czystość gotyckiej architektury. Gotyckiej a jakże nowoczesnej! Subtelne rytmy mijających się żeber sklepiennych, owych słynnych wrocławskich „sklepień przerzutowych" realizują w sposób bezbłędny efekt, który współcześni twórcy powtórzyli w pewnym sensie we wnętrzu kościoła św. Józefa w Tarnowie.

W to przejaśnione strzeliste, napięte do granic wytrzymałości cegły i kamienia wnętrze współcześni artyści wprowadzili swe dzieła. Narazili się na groźną konkurencję! W krużgankach klasztoru Dominikanów krakowskich, w których gościła II Ogólnopolska Wystawa Współczesnej Sztuki Religijnej, można było jeszcze to i owo przysłonić, a wysokość, skala architektury nie była tak przytłaczająca. Tu artyści i ich dzieła, plon III Ogólnopolskiej Wystawy Współczesnej Sztuki Religijnej wystawieni zostali na nie lada egzamin.

Oczywiście nie dotyczy to działu architektury: zdjęć, planów, makiet. Tych ostatnich zresztą stanowczo za mało i może dlatego na obecnej wystawie ten dział sztuki wydaje się nieco uboższy niż na wystawie krakowskiej. Jest to jednak tylko pierwsze wrażenie. Chociaż na wystawie nie ma projektów bardzo śmiałych czy rewelacyjnych, przecież o ogólnym poziomie architektury kościelnej to, co pokazano, świadczy w sposób co najmniej zadowalający. Nasza architektura idzie w tym zakresie wyraźnie drogą wytkniętą przez Francję, a częściowo Stany Zjednoczone. Duże pole do popisu daje architektom nie tyle może ukształtowanie wnętrza, co pomysłowe traktowanie formy dachów i rozmieszczenie otworów okiennych. Nowoczesna bryła zewnętrzna i nowocześnie pojęte operowanie światłem we wnętrzach oto elementy nakładające się na stare, nieraz najwcześniejszych epok chrześcijaństwa sięgające schematy rzutów. Najbardziej interesujący wydał mi się projekt kościoła przeznaczonego dla Wałbrzycha, który uzupełniają śmiałe i oryginalne projekty ołtarzy. Autorzy: Łucja Skomorowska-Wilimowska i Wacław Kamocki. Inny przekonywujący przy-

kład dobrej nowoczesnej architektury to projekt Leszka Łukosia realizowany w Soborzycach pod Radomiem.

Jednym z ważniejszych i cenniejszych osiągnięć wystawy jest pokazanie projektów nowoczesnej adaptacji zabytkowych wnętrz. Należy pamiętać, że sieć kościołów jest na terenie naszego kraju dość duża i że na codzień architekt będzie spotykał się częściej właśnie z takimi problemami, z jakimi mieli do czynienia ich koledzy w Proszkowie (woj. wrocławskie — arch. Jerzy Grochocki) oraz w Górze Kalwarii (niestety nie znalazłem metryczki objaśniającej, kto jest autorem owej adaptacji). Szczególnie zaciekawił mnie projekt dla Proszkowa, ostatecznie chodziło tu bowiem nie o jakiś „baroczek", lecz o XIII-o wieczny romański kościółek wiejski. Na podstawie zdjęć, wydaje mi się, że adaptację należy uznać i za śmiałą i równocześnie za udaną. Zachowano tu surowość i powagę należną epoce, w której została wzniesiona ta budowla, a równocześnie nie pozostawiono odbiorcy wątpliwości co do tego, w jakiej epoce owo wnętrze zaadaptowano na nowo.

Sprawa architektury sakralnej jest sprawą zasadniczej wagi. Może właśnie dlatego, że buduje się u nas stosunkowo niewiele. Tym goręcej trzeba namawiać duchowieństwo, aby bez obaw sięgało po pomoc i interwencję architektów z prawdziwego zdarzenia. Obraz czy nawet ołtarz bardzo łatwo zmienić czy zastąpić czymś innym. Budowli nie zastąpi się niczym i pozostanie ona na długie lata świadectwem naszej kultury. Niestety jak dotychczas, choć zerwano już definitywnie z historyzmem i powtarzaniem form wypracowanych w innych epokach, nowoczesność większości nowych świątyń jest nader nieśmiała, nader kompromisowa. Oby dobre przykłady prezentowane na dotychczasowych wystawach przekonały i napełniły zaufaniem inwestorów.

Z architekturą wiąże się bezpośrednio sprawa ołtarzy i innych urządzeń kościelnych (ambony, chrzcielnice, ławy, organy itd.). Na wrocławskiej wystawie można było wskazać szereg ciekawych projektów, szczególnie ołtarzy (wspomniane już wyżej Ł. Skomorowskiej-Wilimowskiej i W. Kamockiego, dalej Świecimskiego i Dormusa, ks. Schneidra, Stobierskiego, H. Szczypińskiej — projekt dekoracji i urządzenia baptysterium we Włochach) — wszystko to jednak robi wrażenie sporadycznych prób, na pół przypadkowych inicjatyw. I dlaczego brak zupełnie projektów rzeczy najbardziej podstawowych: konfesjonałów, ław, świeczników czy choćby takich „drobiazgów" jak klamki, kraty, okucia. Zwracał już na to uwagę ks. Popiel w swej recenzji z wystawy zamieszczonej w „Tygodniku Powszechnym", ale muszę to powtórzyć jeszcze raz. Przecież nasze wyższe uczelnie plastyczne posiadają osobne działy architektury wnętrz. Gdzież są ich absolwenci? Paradoksalną wprost rzeczą jest to, że nieliczne udane realizacje w tym zakresie, które udało mi się oglądać (niestety nie na wystawie), były dziełami rzemieślników: kowali i stolarzy.

Te narzekania wypada rozciągnąć na wyroby w metalu, na kielichy, monstrancje, lampy wieczne, kinkiety, lichtarze itp. Poza jednym chyba wyrobem z metalu (a i to pokazanym na zdjęciu) wystawa nie zaprezentowała niczego. A przecież to są sprawy najbardziej zasadnicze dla kultu. Można się obejść bez rzeźb i obrazów, ale aby odprawiać Mszę świętą, konieczna jest mensa, naczynia liturgiczne, potrzebna jest ambona dla głoszenia Słowa i konfesjonał dla przyjmowania spowiedzi. I kto wie, czy od artystów nie należałoby wymagać zaspokojenia tych właśnie pierwszych potrzeb współczesnej sztuki sakralnej. Religijność naszej epoki zrywa z barokiem jako pojęciem ponadczasowym: z ozdobnością i teatralnością na rzecz bardziej skupionego, bardziej wewnętrznego przeżywania liturgii. Tym większy nacisk powinien być, moim zdaniem, położony na elementy w wystroju świątyni niezbędne, na przedmioty „pierwszej potrzeby". Tak więc na wystawie wrocławskiej jedynie tkaniny robiły wyłom w dziedzinie owej „sakralnej sztuki użytkowej". Ornaty były zresztą dość ograniczone w koncepcji: tzw. gotyckie o bardzo ograniczonej kolorystyce, przeważnie dwubarwne (odznaczające się szlachetną prostotą realizacje B. Latochy i B. Falkowskiej).

W wystrojach wnętrz współczesnych kościołów wysuwają się ostatnio na plan pierwszy polichromie ścienne i witraże. Jest w tym niezamierzony, intuicyjny jak gdyby nawrót do średniowiecza. Od XI do początków XVI wieku kościoły nasze przemawiały do wiernych przede wszystkim ze swych ścian: nastawa ołtarzowa była w swych wymiarach raczej skromna, była klejnotem lśniącym i migotliwym na matowym tle wielkich opowieści *biblia pauperum*. Świadczą o tym ostatnie, coraz liczniejsze odkrycia romańskich i gotyckich polichromii ściennych. To dopiero renesans wprowadził do wnętrz kościelnych wielkie retabula o skomplikowanych podziałach architektonicznych, tłum rzeźb i bogactwo ornamentacji, a barok kontynuował i rozbudowywał tę koncepcję.

Dzisiaj znowu powraca się do raczej prostych, strukturalnych form ołtarza, przywraca mu się jego pierwotny sens — stołu ofiarnego i tym samym artystów oczekują w pierwszym rzędzie wielkie płaszczyzny ścian. Niestety na wrocławskiej wystawie mieliśmy mało, stanowczo za mało projektów czy fotogramów przedstawiających nasze osiągnięcia w dziedzinie malarstwa ściennego. Bo o osiągnięciach w tej dziedzinie można śmiało mówić. Przeżywamy po wojnie prawdziwy renesans tej dziedziny sztuki. Na wystawie jednak zaważyła absencja wielu wybitnych artystów starszej i średniej (Taranczewski, Czuchorski, Dutkiewicz, Ostrowscy, Kraupe-Świderska), a także najmłodszej generacji (Mucha, Tarabuła i in.). Ostatecznie mieliśmy tylko wielki karton M. Makarewicza z „Ostatnią Wieczerzą". Makarewicz jest chyba ostatnim wśród malarzy ściennych, który w myśl cennej tradycji nie leni

się wykonywać kartony w skali 1 : 1. Ale cóż z tego, że organizatorzy pokazali ten piękny pełen temperamentu, ruchu i wyrazu karton, skoro zawieszono go tak wysoko, że wielu ze zwiedzających w ogóle go nie dostrzegało. Obok Makarewicza zwracał uwagę już tylko wspólny projekt Stalony-Dobrzańskiego, Nowosielskiego i Oleszki dla prawosławnej katedry we Wrocławiu (dawny kościół św. Barbary).

Za to witraży mieliśmy na wystawie sporo (zarówno kartonów jak i — co ważniejsze — realizacji). Ilościowo prym wiódł oczywiście Stalony-Dobrzański — wśród bardzo licznych kartonów, okien, kwater i diapozytywów było wiele już znanych, ale jeszcze więcej nowych dzieł tego bardzo aktywnego artysty. Daje się w nich dostrzec pewną ewolucję jego stylu: Od przerostu liternictwa i nadmiaru wielkich postaci czy głów Dobrzański przechodzi do kompozycji na poły abstrakcyjnych, w których odnajdujemy raczej słowa niż inskrypcje, raczej symbole niż postacie. Również w kolorystyce więcej zciszenia i więcej ciepła. Dobre kartony pokazali M. M. Pękalska i Ł. Karwowski. Mnie się jednak najbardziej podobały projekty i realizacje Skąpskich oraz Miodońskiej. Cała trójka zrywa z „gotyckim" łączeniem drobnych scenek w wielkie dywanowe kompozycje, ale równocześnie nie wprowadza nadnaturalnie wielkich postaci wypełniających całe okna. Ich witraże to jak gdyby krzyżówka abstrakcji z drobnymi, kilkuosobowymi scenkami, czy słuszniej symbolami scen. Jasne, ciepłe kolory (róże, złamane żółcie i zielenie) nadają tym kompozycjom nastrój intymny i ludzki.

Malarstwo sztalugowe prezentowało się we Wrocławiu imponująco, ale raczej pod względem ilościowym. Niestety próba architektury, o której pisałem na początku, nie wypada na korzyść większości wystawionych dzieł. Wiele płócien, samych dla siebie dobrych czy przynajmniej znośnych, całkowicie nie pasowało do otoczenia, w którym się znalazło. Jeszcze w prywatnym mieszkaniu mogłyby odegrać jakąś rolę, w kościele nie znajdowały dla siebie miejsca.

Jeden z najpoważniejszych mankamentów to pewnego rodzaju koncepcyjna niesamodzielność twórców. Miotają się między rozmaitymi krańcami, między przeciwległymi stylistykami i w rezultacie uciekają się najczęściej do stylizacji. Sztuka gotycka, bizantyńska czy ludowa — oto główne źródła, skąd czerpią natchnienie. Oczywiście na tej glebie mogą wyrastać i wyrastają dzieła udane, ładne i przekonywające artystycznie. Jednakże są w ostatecznym rozrachunku zawsze wtórne i nie dają odpowiedzi na zasadnicze pytanie: jakie ma być współczesne malarstwo religijne. Pomiędzy katolickim „Podaj cegłę" a być może katolicką abstrakcją niewiele da się znaleźć bardziej samodzielnych propozycji.

Oczywiście nie mam nic przeciwko dekoracji abstrakcyjnej, byle tylko nie stwarzała pozoru, że jest czymś więcej niż dekoracją. Nie będę

miał też nic przeciwko dobrym obrazom „realistycznym”, jeżeli takowe uda mi się zobaczyć. Tyle tylko że ja doprawdy nie wiem, co to jest „realizm” (przynajmniej ten, o którym gromko krzyczą „Zachęciarze”). Sztuka jako indywidualny wyraz artysty musi być subiektywną interpretacją rzeczywistości. Ale w sztuce sakralnej istnieją pewne granice owej interpretacji. Na wrocławskiej wystawie zwrócił moją uwagę obraz A. Wilbutowicza zatytułowany „Sąd ostateczny”. Było zresztą kilka innych tego rodzaju, ale ich wartość artystyczna nader nikła zwalnia mnie od pisania o nich. Obraz, o którym wspomniałem, był sam w sobie dobry, ciekawy, bogaty kolorystycznie, fakturalnie, niezły kompozycyjnie. Cóż z tego skoro brakło mu powagi, godności, brakło właściwie sensu. To nie był chyba w ogóle obraz o treści religijnej. Gdyby zatytułować go „Na huśtawce”, wszystko byłoby w porządku. Ale „Sąd Ostateczny” chyba nie będzie taki wesolutki.

Oczywiście są na wystawie próby wyjścia poza stylizację, niektóre nawet dosyć udane ale wciąż jeszcze próby. Można tu wyliczyć szereg nazwisk: Hiszpańskiej-Neumann. ks. Schneidra. J. Ostrowskiego, Skąpskiego, Miodońskiej, Szmuca, Gepperta i kilku innych. Wśród kilku prac M. Hiszpańskiej-Neumann odznaczających się dużym rozmachem i ekspresją bardziej udane wydają mi się mozaiki ceramiczne (szczególnie „Trzy Marie u Grobu”), w których trafnie zostały skontrastowane lśniące partie glazur z szorstkimi polami cementowej wyprawy. Tak dobrze zapoczątkowany w Krakowie własny „styl” rozwija dalej ks. Schneider (*„Nigra sum sed formosa”*). Ciekawe prace pokazał S. Szmuc, znany dotychczas raczej jako twórca polichromii ściennych. W obrazach sztalugowych zarzucił ekspresjonistyczną, linearną kompozycję, podjął o wiele bardziej liryczne traktowanie tematu opracowywanego w fakturalnie bogatej materii barwnej.

Ładne przykłady malarstwa przeznaczonego nie tyle do kościołów, ile do katolickich mieszkań zaprezentowały Miodońska w cyklu niewielkich obrazków oraz udana „Matka Boska z Dzieciątkiem” M. Potockiej. Należą tu także ładne i umiejętnie przestylizowane obrazki na szkle A. Pawłowskiej i „ikonki” Oleszki (szczególnie ta z „Męczennikami Sandomierskimi”).

Osobna pochwała należy się Marii Antoszkiewicz-Czarneckiej. Jej obrazy są wyraźną stylizacją, ale może ze względu na dużą kulturę malarską, a może dlatego, że owa stylizacja jest wielokierunkowa, nie robią wrażenia wtórnych. Malarka bowiem korzysta w sposób bardzo trafny z inspiracji malarstwa gotyckiego, ze sztuki ludowej a nawet z tzw. malarstwa niedzielnego — wszystko to przetapiając i łącząc w sposób harmonijny. Jest tu na tyle naiwności, by nie przerodzić tematu w groteskę, na tyle świadomej nieudolności, by nie zaprzeczyć szczerości.

Grafika może mniej liczna we Wrocławiu niż w Krakowie, utrzy-

muje swój dobry wyrównany poziom. Niestety nie mogę wyliczyć tu autorów — jest ich bowiem zbyt dużo i ta pochwała musi być niestety globalna. Na marginesie chciałbym jednak odnotować bardzo przyjemną niespodziankę: zaprezentowano we Wrocławiu dość sporą liczbę prac Stefana Mrożewskiego zamieszkałego od lat w dalekiej Kalifornii. Dzisiaj może u niektórych odbiorców wzbudzać pewne opory nadmierny weryzm jego prac, niesposób jednak nie uznać wirtuozerii jego grafiki.

Uwagi dotyczące stylizacji można odnieść również i do rzeźby, choć w tej dziedzinie sytuacja wydaje się o wiele lepsza. Było przede wszystkim we Wrocławiu wiele dzieł z prawdziwego zdarzenia a i ogólny poziom zdawał się bardziej wyrównany niż w Krakowie. Organizatorzy dali temu zresztą w sposób widoczny wyraz umieszczając na honorowym miejscu, nad dawną mensą ołtarza głównego Krucyfiks D. Cegielskiego i A. Turka, niewątpliwie jedno z najsilniej emocjonalnie zaangażowanych dzieł, poniżej zaś stopni eksponując gablotę z szopką B. Chromego. Ta szopka niewątpliwie udała się krakowskiemu rzeźbiarzowi: tchnie autentycznym liryzmem i intymnością m. in. dzięki rezygnacji z kolorystycznego potraktowania figurek.

Bardzo wysoko oceniam również rzeźby A. Bystronia i R. Borsa. Bystroń, obok innych rzeźb, pokazał bardzo szlachetne w kompozycji i traktowaniu materiału Stacje Drogi Krzyżowej. Już dawno nie oglądałem tak czystego stylowo i tak poważnego w nastroju cyklu. Bors nawiązuje wyraźnie do rzeźby ludowej, ale robi to w sposób kulturalny, zachowuje pewien dystans, efekt „ludowości" uzyskuje przez „skracanie" względnie „spłaszczanie" proporcji oraz przez stosowanie szorstkiej, „świątkowej" faktury. Wśród wielu innych udanych dzieł wymienię już tylko niektóre: „Madonna z Dzieciątkiem" L. Trybowskiego, nieco romanizująca, mogłaby — jak sądzę — oczywiście wykonana w znacznie większej skali, ozdobić z powodzeniem ołtarz któregoś z nowo zbudowanych kościołów. H. Burzec — artysta bardzo kontrowersyjny, o dużym talencie i może nawet zbyt dużym temperamencie, rozmiłowany w dekoracyjności, pokazał na wystawie płaskorzeźbę o charakterze antepedium, w której umiejętnie korzysta z doświadczeń „zakopiańskich" i trafnie wykorzystuje tworzywo: piękne jasne drewno. Dalej wspomnieć warto dramatyczny tors Ukrzyżowanego G. Roman-Dobrowolskiej, niespodziewanie nowoczesną i śmiałą kompozycję „Upadek pod Krzyżem" B. i A. Drwalów oraz układane z kamyków morskich mozaiki A. Pietrawiec. Te ostatnie, wydaje mi się, powinny również być realizowane w o wiele większej skali.

Na zakończenie tego przeglądu kilka ciepłych słów o dewocjonaliach, o tych drobnych wyrobach przeznaczonych na prezenty i pamiątki, dostępnych niemal dla każdego. Szopek Sitarskiego nie muszę reklamować — są już dobrze znane. Obok nich wybijają się maleńkie rzeźby

w drzewie R. Kozłowskiego, bardzo udane choć chwilami balansujące na pograniczu artystycznego żartu. Wśród wielu innych drobiazgów pragnąłbym jeszcze zwrócić uwagę na ładne medaliki i ryngrafy projektowane przez B. Skawińską-Skolimowską, szczególnie że właśnie w tej dziedzinie braki były dotychczas bardzo dotkliwe.

Tyle o samej wystawie. Ocena tej imprezy jako całości, mimo wszelkich zgłoszonych w recenzji zastrzeżeń i pretensji, wypada nader pozytywnie. Biorąc pod uwagę brak wielu wybitnych nazwisk, okazuje się, że bardzo liczni artyści w naszym kraju poświęcają uwagę sztuce religijnej i to często bynajmniej nie z pekuniarnych powodów. A przede wszystkim: wrocławska wystawa była niewątpliwie bardziej „nowoczesna" niż krakowska, nie pokazano tu prac passeistycznych, należących do minionej epoki stylowej. Stąd większa jednolitość. A że braki, że błędy? To już konsekwencja takiej postawy jurorów, a zresztą właśnie na błędach można się uczyć.

Ale największym walorem wystawy jako całości było to, że dzięki udanej ekspozycji (w czym tyleż pomogło, co utrudniło przepiękne wnętrze mariackiej świątyni) zjednała ona sobie wśród zwiedzających duże uznanie. Obok głosów krytyki słychać było coraz powszechniej głosy uznania, a sam byłem świadkiem nieprzeciętnego wprost zainteresowania, jakie zgromadzone tu eksponaty wzbudziły wśród licznej zagranicznej (chyba niemieckiej) wycieczki: trzask migawek fotograficznych wtórował głosom szczerego uznania.

Niemniej tego rodzaju podsumowanie musi nasuwać i smutne refleksje. Bowiem wystawa wrocławska (podobnie jak i dwie poprzednie) mimo wszystko wydaje się zjawiskiem nie wywołującym dostatecznego rozgłosu wśród kleru. Odbywa się to wszystko jak gdyby na marginesie codziennej praktyki naszego duchowieństwa. Prawda, że liczba księży „zarażonych" sztuką nowoczesną wzrasta, równocześnie jednak, szczególnie na prowincji grasują nadal „artyści z Bożej łaski" i kwitnie handel fabrycznymi dewocjonaliami. Co więcej — zdarzają się wciąż jeszcze przykre, bolesne a bezpośrednie ataki na udane artystycznie realizacje. Tak było w Tychach. Obecnie w Tarnowie, a także na Śląsku Opolskim (Sowczyce) grozi zniszczenie dziełom artystycznym naprawdę udanym i chyba w żaden sposób nie rażącym religijnych uczuć.

Nie miejsce tu, by szczegółowo analizować wymienione przypadki. Chodzi o sprawę bardziej ogólną: o postawę duchowieństwa. Otóż wydaje się, że artystyczne przygotowanie księży (w okresie studiów w seminariach) jest wciąż jeszcze niedostateczne, a co ważniejsze, że zbyt łatwo ulegają oni presji tzw. opinii publicznej.

Sprawa mecenatu jest stara jak świat. Dawniej wszystko było bardziej proste: mecenasem był człowiek bogaty, a więc równocześnie najczęściej wykształcony i oświecony. Zresztą i artyści mieli łatwiejsze problemy: ich głównym zadaniem było nie poszukiwanie za wszelką

cenę indywidualnego wyrazu, lecz rzemieślnicza doskonałość wykonania; indywidualny wyraz był konsekwencją miary talentu, bo i przed wiekami było oczywiście sporo partaczy.

Obecnie nie ma możnych mecenasów: mecenat przejęła zbiorowość. W tym wypadku parafia. Jednakże zbiorowość nie może decydować o tym, czy dzieło artysty jest udane czy nie — nie ma bowiem w tym kierunku przygotowania. Rzecznikiem i sędzią staje się więc kler: przede wszystkim proboszcz oraz odpowiednie komisje powoływane przy kuriach.

Mam dość dużą „praktykę" w tym zakresie, gdyż objeżdżając bez mała całą Polskę widzę skutki działalności owych komisji. Otóż różnice pomiędzy poszczególnymi diecezjami są ogromne: o ile na pewnych terytoriach sztuka nowoczesna toruje sobie stosunkowo łatwo drogę, o tyle na innych panuje tradycjonalizm, grasują istne hordy niszczycieli kościołów i każdy przejaw nieco śmielszej myśli artystycznej staje natychmiast pod pręgierzem opinii księży proboszczów.

Tu dochodzimy do sedna zagadnienia: ostateczną instancją jest proboszcz. Od jego postawy, od jego przygotowania, od jego poziomu kulturalnego wszystko właściwie zależy. Nigdy nie przekonają mnie pojękiwania, że „tak chcieli parafianie", że „tego nie chciał uznać komitet" itd. Proboszcz ma i musi mieć własne, niejako nadrzędne miejsce w zakresie decydowania o dekoracji świątyni, w której jest pasterzem. Jeżeli będzie ulegał presji parafian i na ich żądanie (zazwyczaj nieuzasadnione) niszczył lub usuwał z kościoła dzieło sztuki, a na jego miejsce wprowadzał fabryczny kicz — będzie tym samym działał na niekorzyść swej placówki, będzie podrywał zaufanie do samego siebie.

Że są kłopoty z parafianami? To rzecz oczywista, to sprawa stara jak świat. Ale mogę równocześnie wyliczyć szereg przykładów, w których początkowo źle przyjmowane dzieło sztuki, następnie zaczynało się dla odbiorców stawać zrozumiałe, bliskie, piękne. Oddziaływały tu: pouczenia i objaśnienia ze strony proboszcza, uznanie wypowiadane przez ludzi światłych, przez przybyszów z wielkich miast czy z zagranicy, oceny zamieszczane w prasie katolickiej, a wreszcie — i jest to rzecz niebagatelna — przyzwyczajenie i opatrzenie. Coś nowego, coś niespodziewanego w pierwszej chwili wzbudza zawsze odruch niepokoju. Jest to zjawisko najzupełniej naturalne. Z nowoczesną sztuką podobnie jak z muzyką, literaturą, teatrem — trzeba się oswoić.

Obawiam się jednak, że poruszyłem tu temat, na który można pisać bardzo długo, ale który nie mieści się w zakreślonych ramach recenzji. Zresztą poruszone tu sprawy znajdują interesujące odbicie w ankietach dotyczących współczesnej sztuki sakralnej, zamieszczonych w bieżącym numerze pisma.

Tadeusz Chrzanowski

WYSTAWA W OCZACH ZWIEDZAJĄCYCH

III Ogólnopolska Wystawa Współczesnej Sztuki Religijnej została zakończona. Przyjrzyjmy się jak odbierało ją społeczeństwo — jak wyglądała ona w oczach zwiedzających z różnych środowisk.

Bogatego materiału dostarcza księga pamiątkowa, do której przez okres trwania wystawy wpisywali swoje uwagi zwiedzający.

Frekwencja na wystawie była ogromna, a przekrój zwiedzających bardzo różnorodny. Zainteresowanie to niewątpliwie wywołała rzadko eksponowana sztuka religijna interesująca wszystkie środowiska; zarówno inteligencję, jak i robotników, świat artystyczny i duchowieństwo, starszych i młodzież — ludzi dla których sztuka współczesna jest czymś bliskim i znanym i takich, kórzy na wystawie zetknęli się z nią może po raz pierwszy.

W wypowiedziach znajdujemy zarówno ocenę ekspozycji (Ireny Lenartowicz i Tadeusza Ciałowicza), jak i prac poszczególnych autorów oraz eksperymentu wprowadzenia jako tła muzyki religijnej. Przez cały okres trwania wystawy nadawane były z płyt i taśmy najlepsze nagrania muzyki kościelnej. Okazało się, że pomysł ten był udany.

Muzyka, kulturalnie zaprojektowana ekspozycja i wnętrze gotyckiego kościoła N. M. P. na Piasku wytworzyły specyficzny nastrój pogłębiający wrażenia z oglądanej wystawy.

„Wystawa nader bogata, niezmiernie interesująca, doskonale zharmonizowana z wzorowo zrekonstruowanym wnętrzem. Całość harmonijna, wytworna, przykładowa".

profesor Politechniki

„Tematycznie wystawa doskonała, robi wrażenie surowością i głębią zawartej myśli. Bardzo ładne projekty kościołów. Muzykę podobną chcielibyśmy słyszeć w kościołach na codzień".

pracownica biurowa

„Wspaniała sceneria i bardzo interesująca wystawa".

architekt z Krakowa

„Nie wszystko, ale prawie wszystko na wystawie sztuki religijnej jest wspaniałe i w bardzo dużym stopniu komunikatywne... Na wystawie reprezentowana jest sztuka „braci odłączonych", to cenne. Ostatecznie 1000 lat rozłąki to chyba dość. Nie jest to uwaga uszczypliwa, ale stwierdzenie bardzo szczere. Do tego czasu miałem okazję oglądać przed-

mioty kultu religijnego (katolickiego) w sklepach z dewocjonaliami i w większości wypadków sztuka ta (dewocjonalia) wywierała na mnie wrażenie mdłe — odpustowe. Pierwszy raz spotkałem się z Wielką Współczesną Sztuką Religijną z prawdziwego zdarzenia. Sprawia mi to wielką radość, że Naród do którego należę, którego jestem drobnym ziarnem piasku, wydaje talenty tej miary, jak twórcę Chrystusa Ukrzyżowanego, że nie wspomnę o wielu innych eksponatach".

mężczyzna, lat czterdzieści

„Jestem zachwycony i wstrząśnięty wspaniałą wystawą, wydaje mi się, że od gotyku dopiero współczesna sztuka może oddać prawdę dramatu religijnego i umożliwić wzniesienie ducha. Zachwycony jestem nie tylko projektami kościołów, sprzętem liturgicznym, świetnymi obrazami (Hiszpańska-Neumann znakomita) ale i drobnymi pamiątkami. Kiedy nareszcie te dzieła sztuki zastąpią jarmarczną tandetę?

Ekspozycja znakomicie wykorzystuje architekturę kościoła i współgra z nią. Muzyka potęguje nastrój".

aktor

„Wystawa jest bardzo ciekawa. Cieszę się, że mogłam ją zobaczyć. Wiele jest eksponatów, które wzbudzają przeżycia religijne, a o to chyba chodzi..."

kobieta — wykształcenie wyższe

„Sztuka wspaniała, mam wrażenie, że twórcy wierzą, że opowiadają prawdę naszych czasów — prawdę o Bogu. Bóg zapłać".

lekarz

„Szokujące, a zarazem wspaniałe, ciekawe i śmiałe ujęcie niektórych tematów. Interesująca oprawa artystyczna wystawy. Oby takich wystaw odkrywczych było więcej".

małżeństwo

„Wystawa jest dla mnie miłym zaskoczeniem, bo naprawdę nie wiedziałam, że takie jest mnóstwo nowych poszukiwań w sztuce religijnej".

. . . .

„Wystawa sprawia kolosalne wrażenie, czuje się Boga, podziw dla Niego i miłość ludzi. Praca ludzka i natchnienie stworzyły dzieło, które budzi zachwyt. Raz przyjść tu, to mało".

nauczyciel

„Prośba do kompetentnych władz. Wprowadźcie jak najszybciej do kościołów eksponaty pokazane na wystawie. Dotychczasowa tandeta kłóci się strasznie z piękną architekturą kościelną. Zabrońcie sprzedawać przeraźliwe pamiątki w Częstochowie i innych miejscach do tego przeznaczonych". . . . .

„Należałoby sobie życzyć, by poprzez takie wystawy dokonywać dalszego kształcenia smaku estetycznego w społeczeństwie. Początkowo niektóre eksponaty mogą wzbudzać pewne opory, ale wystawa jako całość jest bardzo piękna i niezwykle pożyteczna. Jest dowodem, że nowoczesność może być pojmowana nietylko w sensie świeckim".

. . . .

„Uważam za rzecz bardzo ważną i potrzebną stworzenie stałej ekspozycji sztuki religijnej dla umożliwienia duchowieństwu, wiernym i zainteresowanym plastykom wzajemnego kontaktu. Czy nie możnaby pomyśleć o wykorzystaniu w tym celu jednego z kościołów przewidzianych do odbudowy".

architekt z Warszawy

NIE WSZYSCY JEDNAK OCENIAJĄ DZIEŁA EKSPONOWANE NA WYSTAWIE POZYTYWNIE.

„Sztuka abstrakcyjna powinna pozostać jednak przy swoim naturalnym podłożu, a to przy dekoracji wnętrz sklepów, bo tam się najbardziej nadaje, gdzie nieważna jest forma. Jest ona dostępna i zrozumiała dla tzw. „elity" często snobizującej się". . . . .

„Jeżeli karykatura jest sztuką, to wystawa stoi na wysokim stopniu artyzmu. A może jest ona tylko odbiciem deformacji wewnętrznej dzisiejszego człowieka".

. . . .

„Wystawa jest interesująca, lecz absolutnie nie może odpowiadać człowiekowi religijnemu. Sztuka poświęcona Bogu musi już w swoim założeniu dążyć do piękna i wzniosłości, lecz w tych eksponatach p i ę k n a n i e m a. Jest to szukanie czegoś, co przyszłe pokolenia będą w stanie osądzić".

. . . .

„Temat nie nobilituje wartości artystycznej dzieła. Katastrofalny w większości eksponatów poziom wskazuje na fakt zbyt rzadkiego organizowania podobnych ekspozycji".

mężczyzna — wykształcenie wyższe

INNI W SWEJ OCENIE SĄ JESZCZE BARDZIEJ SUROWI:

„Podziwiam Was!!! Jak można tak poważne sprawy jak uczucia religijne (patriotyczne) przedstawiać w ordynarny sposób".

zakonnica

„Większość eksponatów to wyśmiewanie scen z życia Chrystusa".

. . . .

„Byłam, widziałam, wyszłam bez zachwytu”.

....

„Najpierw ogarnął mnie śmiech pusty, a potem litość i trwoga. Pytam kto uklęknie pod którymś z tych «dziel sztuki» aby się pomodlić — aby zapomnieć o szarości życia”.

kobieta lat 50

A JAK ODBIERA WSPÓŁCZESNĄ SZTUKĘ RELIGIJNĄ MŁODZIEŻ:

„Prawdziwe przeżycie duchowe i wielkie doznania estetyczne. Jakiż kolosalny postęp w sztuce sakralnej. Nie mamy słów podziwu”.

studenci — obóz wędrowny

„Wiele sprzecznych uczuć. Wartość eksponatów waha się w szerokich granicach. Wystawa jednak wspaniała”.

student filologii polskiej

„Brak słów zachwytu dla formy i treści. Bardzo starannie przygotowana wystawa. Widać wyraźnie, że idee się nie starzeją, że w nowej formie odpowiedniej do epoki potrafią zadziwić swoją nowością i głębią. Od strony wizualnej — kapitalne”.

uczeń Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych

„Wystawa ta ma coś więcej do powiedzenia — jest bardzo wymowna, założyciele osiągnęli swój przewidziany cel, mianowicie umieli swą pracą i osiągnięciami wzbudzić do maksimum zainteresowanie wśród zwiedzających. Osobiście muszę bardzo obiektywnie stwierdzić, że powyższą wystawę uważam za najlepszą z najlepszych przeze mnie oglądanych. Np. dzięki podkładowi muzycznemu (tu dobranie odpowiednich utworów) stwarzają atmosferę jaka jest pożądana wśród zwiedzających, aby wzbudzić wśród nich pełne, głębokie zainteresowanie”.

absolwent liceum ogólnokształcącego

„Oryginalne projekty witraży i Szopka z żeliwa (Chromy). Niektóre eksponaty zbyt abstrakcyjne jak na sztukę sakralną”.

uczennice liceum ogólnokształcącego

„Jesteśmy oczarowani i zaskoczeni ilością i poziomem prac tutaj zgromadzonych. Nie sądziliśmy, że tyle sławnych „nazwisk” uprawia tego rodzaju sztukę. Obejrzenie tej wystawy było dla nas dużym przeżyciem.

studenci architektury

„Wystawa umożliwiła poznanie nowoczesnej sztuki religijnej. Urzekły nas zwłaszcza wspaniałe: tryptyk i poliptyk (A. Łowczycki) i Matka Boska Kwietna — ks. Schneidera. Zachwycone byłyśmy także pięknymi

witrażami. Ornaty ciekawe w swoich pomysłach — jednak ornat fioletowy z czerwonymi stopami jest dla nas zbyt szokujący".

studentki Uniwerstytetu

„Tracę wiarę. Niepokój i tęsknota za Bogiem, od którego odchodzę, ogarnia mnie jednak zawsze w obliczu form wyrażania Go w sposób taki, jak niektóre spośród zgromadzonych eksponatów. Dziękuję za przeżycie. Wierzę w odrodzenie Kościoła".

studentka z Krakowa

„Piękna a zarazem straszna — coś czego nie można wyrazić słowami, a co wprawia w straszną rozpacz".

uczennica

A CI NAJMŁODSI:

„Zwiedziłem wystawę w dniu 24. VIII. 1964 r. Bardzo podobały mi się obrazy ks. Jerzego Schneidera, Pani Marii Hiszpańskiej-Neumann i Kazimierza Hałajkiewicza".

chłopiec lat 12

„Bardzo mi się wystawa podobała. Mam 13 lat — taką wystawę widzę pierwszy raz".

. . . .

PRZYTOCZYMY TERAZ KILKA WYPOWIEDZI DUCHOWIEŃSTWA. NA TE GŁOSY ZWRÓCILI ORGANIZATORZY SZCZEGÓLNĄ UWAGĘ, PONIEWAŻ ODNOWIENIE MECENATU KOŚCIOŁA NAD SZTUKĄ JEST ZE WSZECH MIAR POŻĄDANE. O TYM, CZY WPROWADZIĆ WSPÓŁCZESNĄ SZTUKĘ DO WNĘTRZ NASZYCH KOŚCIOŁÓW DECYDUJĄ PRZEDE WSZYSTKIM KSIĘŻA. ODDAJMY IM GŁOS:

„Taka piękna wystawa sztuki zasługuje na pochwałę i uznanie koncepcji. Niech w ślad za kształtowaniem się nowej sztuki sakralnej kształtują się serca wiernych ku chwale Bożej".

ksiądz z Radomia

„Sztuka «straszna». Mam wrażenie, że wielu z twórców nie wierzy, że opowiada religię jak bajkę z prymitywnych czasów".

ksiądz

„Nie wiem, czy jestem zbyt konserwatywny, ale sądzę, że sztuka kościelna, którą tutaj widziałem nie gra z uniwersalnością Kościoła, gdyż jest zbyt elitarną i na pewno przez ogół niestety nie rozumiana".

ksiądz

„Był czas kiedy nowoczesna sztuka religijna odstraszała mnie. Dużo czytałem o niej i oglądałem. Po oglądnięciu wystawy (świetnej) zaczynam współczesną sztukę religijną kochać i rozumieć".

ksiądz

„Wystawa jest odzwierciedleniem religijnej świadomości współczesnego człowieka, jego aspiracji i sposobu myślenia. Dawne tematy religijne otrzymują nową interpretację. Nie chodzi o sprawy drugorzędne, ale o istotę problemu. Problemy religijne są bliższe duszy współczesnego człowieka, ich rozwiązanie, jakie dają dzieła składające się na wystawę, budzi otuchę, nadzieję... Bóg, religia, Kościół. *Accomodata renovatio*. To coś z głębi nas samych, czym codziennie człowiek współczesny żyje".

ksiądz — student z KUL

„Dziękuję organizatorom. Podziwiam i przeżywam wiele eksponatów. Szczególnie Pani Marii Hiszpańskiej-Neumann".

ksiądz zakonny

„Wystawa wspaniała. Szkoda, że nie wszyscy mogą ją obejrzeć. Popularyzować taką sztukę nowoczesną, sakralną — oto zadanie m. in. katolickich środowisk intelektualnych. Bóg zapłać za wspaniałą ucztę duchową".

ksiądz z Poznania

WYSTAWĘ ZWIEDZIŁO WIELU CUDZOZIEMCÓW. BYŁY TO ZARÓWNO WYCIECZKI GRUPOWE, JAK I TURYŚCI INDYWIDUALNI. NAJLICZNIEJSZĄ GRUPĄ SPOŚRÓD GOŚCI ZAGRANICZNYCH STANOWILI NIEMCY Z NRD I NRF. W DALSZEJ KOLEJNOŚCI MOŻEMY WYMIENIĆ GRUPY Z CZECHOSŁOWACJI, WĘGIER I ZWIĄZKU RADZIECKIEGO. W KSIĘDZE PAMIĄTKOWEJ ZNAJDUJEMY PODPISY I UWAGI PRZEDSTAWICIELI NASTĘPUJĄCYCH KRAJÓW: ANGLII, AUSTRII, BELGII, BOLIWII, CZECHOSŁOWACJI, DANII, FRANCJI, HOLANDII, INDII, JUGOSŁAWII, (ŁUŻYC) NIEMIEC, NORWEGII, RUMUNII, SZWAJCARII, SZWECJI, STANÓW ZJEDNOCZONYCH, WĘGIER, WŁOCH I ZWIĄZKU RADZIECKIEGO. CUDZOZIEMCY OCENIAJĄ PRZEWAŻNIE WYSTAWĘ JAKO INTERESUJĄCĄ — TYMBARDZIEJ, ŻE W WIELU KRAJACH NIE URZĄDZA SIĘ EKSPOZYCJI WSPÓŁCZESNEJ SZTUKI RELIGIJNEJ. WYSTAWA WROCŁAWSKA BYŁA WIĘC DLA NICH NIEKIEDY PIERWSZYM ZETKNIĘCIEM Z TĄ SZTUKĄ. UWAŻAJĄ, ŻE SZTUKA POLSKA JEST PIĘKNA I ŻYWOTNA. NIE DO WSZYSTKICH PRZEMAWIA ONA W JEDNAKOWYM STOPNIU — NIEKTÓRZY STWIERDZAJĄ, ŻE JEST DLA NICH ZBYT NOWOCZESNA. NA MARGINESIE WYPOWIEDZI SPOTYKAMY SIĘ CZĘSTO Z UWAGAMI NA TEMAT ODBUDOWY KOŚCIOŁÓW W POLSCE I POCHWAŁĄ PIĘKNIE ZREKONSTRUOWANEGO KOŚCIOŁA N. M. P. NA PIASKU. PRZYTOCZYMY KILKA WYPOWIEDZI CUDZOZIEMCÓW.

„Nach Besichtigung dieser Ausstellung sind wir alle tief beeindruckt von dieser Art religiöser Kunst, die für uns etwas völlig Neues darstellt".

Slawistik-Studenten der Karl Marksstadt — Uniwersität in Leipzig

Po obejrzeniu wystawy jesteśmy wszyscy pod głębokim wrażeniem tego rodzaju sztuki religijnej, która dla nas przedstawia się cokolwiek za nowocześnie.

Studenci slawistyki Uniwersytetu
im. Karola Marksa w Lipsku

„Wir sind tief beeindruckt von der Schönheit und Lebenskraft der modernen polnischen religiösen Kunst".

małżeństwo z Lipska

Jesteśmy pod głębokim wrażeniem piękna i żywotności polskiej współczesnej sztuki religijnej"

„Eine bemerkenswerte und interessante Aufstellung über sakrale Kunst und Architektur in Polen, die auch einem nikonfessionellem Betrachter tief beeindruckt".

. . . . . . Freiberg *NRD*

Bardzo cenna i interesująca wystawa sztuki i architektury sakralnej w Polsce, która także dla niewierzących jest głębokim przeżyciem.

„Es gibt hier Werke, die auch als manieviert und gekünstelt ablehne, aber auch sehr viele erregend schöne und begeistende Werke der modernen Kunst".

małżeństwo z Drezna

Wystawa daje eksponaty zmanierowane i sztuczne — jest jednak także bardzo wiele dzieł współczesnej sztuki wywołujących piękno i natchnienie.

Выставка современного религиозного искусства во Вроцлаве явилась одним из самых ярких впечатлений за время пребывания в Польше. Поражают не только сами экспонаты — произведения высокого искусства — но и оформление выставки, гармоничное единство живописи, скульптуры, графики, архитектуры и музыки.

Ленинградцы

Wystawa współczesnej sztuki religijnej we Wrocławiu była dla nas jednym z największych przeżyć podczas pobytu w Polsce. Zachwycają nietylko same eksponaty o wybitnej wartości artystycznej, ale także ekspozycja — harmonijna jedność malarstwa, rzeźby, grafiki, architektury i muzyki.

Leningradczycy

Великолепнейшее впечатление от высокохудожественных експонатов выставки надолго сохранится как одно из самых наших ярких — во Вроцлаве.

Мы узнали много интересного и нового — за что болше всего можно благодарить энтузиастов своего дела: Тадеуша Лучко и Кристину Камоцкую. Эще раз болшое спасибо.

Студенты МГУ

Najwspanialsze przeżycia Wystawy dały nam eksponaty o wysokiej wartości artystycznej. Zachowamy je jako jedno z najsilniejszych wrażeń z Wrocławia. Poznaliśmy wiele rzeczy nowych i interesujących. Bardzo dziękujemy.

studenci Uniwersytetu w Moskwie

Выставка очень харошая
Нам очень понравилась выставка.

Москвичи

Bardzo interesujące i śmiałe...
Wystawa bardzo nam się podobała

Moskwiczanie

„Après avoir vu cette exposition nous pouvons dire, que l'art moderne polonais a pris une bonne orientation".

Roubaix — Francja

Po obejrzeniu ekspozycji stwierdzam, że polska sztuka współczesna przyjęła dobry kierunek.

„En admiration absolue devant l'Art Polonais".

. . . . . . *Francja*

Z absolutnym podziwem wobec Sztuki Polskiej

„Cudownym przeżyciem była dla nas wystawa nowoczesnej sztuki sakralnej".

małżeństwo z Węgier

„Wystawa była dla mnie wielkim wydarzeniem. Muzyka organowa wzbogaciła przeżycia".

. . . . . . *z Budapesztu*

„Zachwycający jest widok starego kościoła w połączeniu z nowoczesną sztuką".

mężczyźni z Węgier

„Same słowa pochwały należą się organizatorom wystawy, którzy potrafili z niezwykle dobrym smakiem powiązać sztukę starą i nowoczesną. Takiego zestawienia jeszcze nie widziałem. Szkoda, że nie mogę zabrać ze sobą prospektu".

Węgier z Budapesztu

„Many thanks for the beautiful exhibition".

. . . . . . *Minnesota USA*

Bardzo dziękujemy za piękną wystawę

KATALOG

III WYSTAWY WSPÓŁCZESNEJ SZTUKI RELIGIJNEJ W POLSCE WROCŁAW, LIPIEC—PAŹDZIERNIK 1964 R.

1. **Zdzisław Adamski**, Warszawa
Madonna z Dzieciątkiem — *olej*
2. **Maria Antoszkiewicz-Czarnecka**, Warszawa
Kuszenie Jezusa — *olej*
Matka Boska — *olej*
Matka Boska z Dzieciątkiem — *olej*
Zwiastowanie
Narodzenie
Matka Boska Bolesna
Tryptyk — *olej*
3. **Małgorzata Bogucka**, Kraków
Syn marnotrawny — *projekt tkaniny dekoracyjnej*
4. **Barbara Bojanowska-Jasionowska**, Warszawa
Na Krzyżu — *olej*
Ukrzyżowany — *olej*
5. **Ryszard Bors**, Warszawa
Świątek — *rzeźba w drzewie*
Pieta — *rzeźba w drzewie*
Matka Boska z Dzieciątkiem — *rzeźba w drzewie*
6. **Placyda Bukowska**, Białystok
Madonna — *metal na drzewie*
7. **Henryk Burzec**, Zakopane
Podhale — *płaskorzeźba w drzewie*
8. **Jerzy Brzeziński**, Piastów k/Warszawy
Projekt kościoła Matki Boskiej w Nowych Tychach
9. **Alojzy Bystroń**, Warszawa
I, II, VIII, IX Stacje Drogi Krzyżowej — *gips*
Krucyfiks — *rzeźba w drzewie*
Madonna — *rzeźba w drzewie*
10. **D. Cegielski i Aleksander Turek**, Warszawa
Chrystus I — *rzeźba w drzewie*
Chrystus II — *rzeźba w drzewie*
11. **Maria Chojnowska**, Warszawa
Krzyż — *tkanina*
„XII" — *skrawki futra*
12. **Bronisław Chromy**, Kraków
Szopka — *kamień i żeliwo*
13. **Mieczysław Detyniecki**, Warszawa
Anioł — *rzeźba w drzewie*
14. **Lubosław Dormus** †
Krata zamykająca kaplicę w kościele o.o. jezuitów w Krakowie — *fotografie*
Projekt rozbudowy kościoła zabytkowego w Dolnej
15. **Bogdana i Anatol Drwalowie**, Tarnów
Upadek pod Krzyżem — *żeliwo*
16. **Danuta Dzielińska**, Kraków
Zwiastowanie — *ceramika*
17. **Ks. Andrzej Dzięgielewski**, Kraków
Droga Krzyżowa — *komplet szat liturgicznych, aplikacja na jedwabiu, wyk. Janina Wilkowa*
18. **Halina Eysmont**, Warszawa
Madonna — *tusz*
19. **Stefan Gaida**, Katowice
Ostatnia Wieczerza — *cyzelowana blacha srebrna*
20. **Zofia Galińska**, Warszawa
Chrystus i jawnogrzesznica — *gips*

21. **Eugeniusz Geppert**, Wrocław
Zwiastowanie — *olej*
Wniebowstąpienie — *olej*
22. **Irena Gerard**, Kraków
I, VIII i XIII Stacje Drogi Krzyżowej — *sgraffito*
23. **Antoni Gołębniak**, Poznań
Milenium Poloniae Mariae Regni — *drzeworyt*
10 Exlibrisów — *drzeworyty*
Obwoluta książki — *drzeworyt barwny*
Znak jedności — *tempera*
Znak „Mesjasz" — *tusz*
Znak „Chrystus światłem naszym" — *tusz*
Znak „Prolog Ewangelii św. Jana" — *tusz*
Znak „Bogarodzica" — *tusz*
24. **Józef Gosławski**, Warszawa
Krucyfiks — *metal*
25. **Jan Góra**, Sopot
Apostołowie — *technika metalowa*
Katedra II — *technika metalowa*
26. **Krystyna Górska**, Sopot
Trzy Maryje — *drzeworyt*
27. **Jan Grabowski**, Bielsko-Biała
Ucieczka — *olej*
28. **Anna Grabska**, Sulejówek
Madonna — *rzeźba ceramiczna*
29. **Jerzy Grochocki**, Warszawa
Projekt wnętrza kościoła w Pruszkowie
30. **Kazimierz Hałajkiewicz**, Wrocław
Trzy Marie — *technika mieszana*
Ukrzyżowanie — *technika mieszana*
Apokalipsa św. Jana — *technika mieszana*
Świątek — *technika mieszana*
Chrystus Frasobliwy — *technika mieszana*
31. **Maria Hiszpańska-Neumann**, Warszawa
Spotkanie nad Jordanem — *tempera*
Powrót — *tempera*
Stabat Mater — *tempera*
Trzy niewiasty u grobu — *mozaika*
Nawiedzenie I- N. M. Panna — *mozaika*
Nawiedzenie II- św. Elżbieta — *mozaika*
32. **Stanisław Hiszpański**, Warszawa
Dobry łotr — *winawil*
Dobrzy rycerscy patroni — *winawil*
Św. Jerzy — *winawil*
Św. Hubert — *winawil*
Sąd Ostateczny — *winawil*
33. **Jerzy Hura**, Kraków
Impresje I — *litografia*
34. **Maria Janowska-Karpińska**, Wrocław
Słomianka
Medalion ze słomy
35. **Witold Jańczak**, Kraków
Kuszenie św. Franciszka — *projekt witraża*
36. **Z. Jasionowski**, Warszawa
Chrystus jedzący ziemniaki — *olej*
37. **Christa Maria Jeitner**, NRD
Aplikacja na płótnie
Zasłona monstrancji — *batik*
Stuła — *tkanina*
14 Stacji Drogi Krzyżowej — *linodruk na płótnie*
Welon do błogosławieństwa — *tkanina*

38. **Krystyna Jędrzejowska i Krystyna Sepioł**
Kolorystyka kościoła św. Mikołaja w Kędzierzynie
— *fotografie barwne*

39. **Zofia Jurakowska-Nowicka,** Warszawa
Pieta — *mozaika z ziaren*

40. **Krystyna Kacprzyk-Boruta,** Legionowo k/Warszawy
Modlitwa — *technika mieszana*
Wysłuchaj nas, Panie
— *technika mieszana*

41. **Zdzisław Kałędkiewicz,** Gdańsk-Oliwa
W Ogrójcu — *olej*

42. **Wacław Kamocki,** Wrocław
Projekt koncepcyjny kościoła w Wałbrzychu — *fotografie makiety*

43. **Kazimierz Kandefer,** Zabrze
Świątek II — *linoryt*

44. **Janina Karczewska-Konieczna,** Gdańsk-Wrzeszcz
Zamyślenie Najświętszej Maryi Panny — *gipsoryt*

45. **Łukasz Karwowski,** Kraków
Św. Marek — *karton witraża do seminarium duchownego w Łodzi*
Ogrojec — *karton witraża do kościoła Najświętszej Maryi Panny w Bytomiu*

46. **Tadeusz Knaus,** Nowa Huta
Litania II — *olej*

47. **Danuta Kołczan-Nowicka,** Warszawa
Modlitwa — *drzeworyt*
Wnętrze — *akwaforta*

48. **Jerzy Kozłowski,** Kraków
Projekt kościoła Najświętszej Maryi Panny w Tarnowie

49. **Ryszard Kozłowski,** Otwock
Św. Józef
Pieta
Matka Boska z Dzieciątkiem
Frasobliwy
Pod Krzyżem
Ostatnia Wieczerza
Trzy Madonny
Matka Boska z Dzieciątkiem
Pastuszkowie
Trzej Królowie
Święta Rodzina
Ucieczka do Egiptu
Trzy Maryje
— *rzeźby w drzewie*

50. **Bogna Krasnodębska-Gardowska,** Kraków
Narodzenie — *linoryt*

51. **Janina Królikowska,** Milanówek
Z cyklu „Józef i jego bracia"
Zasłona Mami
Piękna rozmowa
Studnia Józefa — *linoryty*

52. **Hanna Krzetuska,** Wrocław
Chrystus z krzyża zdjęty — *olej*

53. **Stanisław Krzyształowski,** Kraków
Modlitwa — *olej*

54. **Ignacy Kusiński,** Warszawa
Madonna z Dzieciątkiem
— *metal*

55. **Irena Kużdowicz,** Bydgoszcz
Chrystus Frasobliwy — *olej*

56. **Barbara Latocha i Barbara Falkowska,** Warszawa
Św. Tadeusz — *gobelin*
3 komplety szat liturgicznych
— *ornaty gotyckie*

57. **Irena Lenartowicz,** Wrocław
Święta Panienka — *olej*
Ucieczka do Egiptu — *olej*

58. **Bogusław Langman,** Kraków
O. Rafał Kalinowski
— *ceramika*

59. **Jan Leśniak**, Warszawa
Opłakiwanie
Ucieczka do Egiptu
Droga na Golgotę — *litografie*
60. **Bernard Lewiński**, Wrocław
Pieta — *rzeźba*
61. **Zbigniew Łoskot**, Warszawa
Naigrawanie — *olej*
Ukrzyżowanie — *olej*
Projekty mozaiki
62. **Alfons Łosowski**, Gdańsk
Pątniczka — *rzeźba w drzewie*
Wizerunek — *rzeźba w drzewie*
63. **Adam Łowczycki**, Wrocław
Tryptyk i poliptyk — *olej*
64. **Józef Łukomski**, Warszawa
Św. Cyryl i Metody — *olej*
65. **Leszek Łukoś**, Łódź
Projekt kościoła parafialnego w Soborzycach
66. **Maciej Makarewicz**, Kraków
Ostatnia Wieczerza — *projekt polichromii*
67. **Jadwiga Marschalko-Kosal**, Nowy Sącz
11 Obrazków malowanych na szkle
Chrystus Frasobliwy — *batik na płótnie*
Ucieczka do Egiptu — *technika mieszana*
68. **Andrzej Mentuch**, Sopot
Pokłon Trzech Króli — *olej*
Ucieczka do Egiptu — *olej*
69. **Stanisław Michałowski**, Gdańsk
Zdjęcie z Krzyża — *olej*
70. **Anna Milewska**, Kraków
O. Maksymilian Kolbe — *akwarela*
71. **Tadeusz Milewski**, Warszawa
Św. Franciszek — *tempera*
72. **Krystyna Miodońska**, Kraków
Nie opuszczaj nas — *olej*
Mąż Boleści — *olej*
Noli me tangere — *olej*
Crucifixus etiam pro nobis — *olej*
73. **Stefan Mrożewski**, Kalifornia USA
Św. Jan Kanty
Św. Jan Sankander
Św. Józafat Kuncewicz
Św. Andrzej Świrald Zórawek
Św. Stanisław Benedykt
5-ciu Braci Męczenników Polaków
Bł. Bogumił
Św. Kinga królowa
Ukrzyżowanie
Bł. Ładysław z Gielniowa
Ks. Piotr Skarga
Bł. Sadok i 48 braci męczenników
Bł. Szymon z Lipnicy
Św. Cyryl i Metody
Bł. Czesław — *grafiki*
74. **Irena Nowakowska-Acedańska**, Gliwice
Boże Narodzenie — *linoryt*
75. **Bolesław Oleszko**, Kraków
Życie św. Józefa — *olej*
50-ciu męczenników Sandomierskich — *tempera na drzewie*
Boże Narodzenie — *technika mieszana*
Matka Boska z Wniebowstąpienia — *technika mieszana*
Krystyna Męczenniczka — *technika mieszana*
Wniebowstąpienie — *technika mieszana*
Chrystus — *technika mieszana*
Ukrzyżowanie — *technika mieszana*

76. **Jerzy Ostrowski,** Warszawa
Głowa Chrystusa
— *technika mieszana*
77. **Roman Pawelski,** Wrocław
Madonna z Dzieciątkiem
— *rzeźba w drzewie*
78. **Zofia Pawłowska,** Kraków
Stacje VI i XIII z cyklu Droga Krzyżowa — *malarstwo na szkle*
79. **Maria Krystyna Pękalska,** Wrocław
Projekt witraży do kościoła Najświętszej Maryi Panny na Piasku we Wrocławiu
80. **Władysław Pieńkowski,** Warszawa
Projekt kościoła św. Michała w Warszawie
Projekt kościoła św. Wawrzyńca w Głowaczowie
Projekt kaplicy Matki Boskiej w Radomiu
81. **Anna Pietrowiec,** Gdańsk
Wincenty Kadłubek — *mozaika*
Fotografie Krzyży *wyk. z cementu i kamienia*
82. **Andrzej Piliczewski,** Łódź
Urzyżowanie — *tusz*
83. **Marta Podoska-Koch,** Warszawa
Madonna — *malarstwo na szkle*
Krucyfiks — *ceramika z metalem*
Madonny — *11 obrazków na szkle*
84. **Wanda Pogonowska,** Kraków
Stacja IX z cyklu: Droga Krzyżowa — *monotypia*
85. **Władysław Popielarczyk,** Warszawa
2 projekty witraży
86. **Maria Potocka,** Kraków
Madonna — *technika mieszana*
87. **Eryk Pudełko,** Tychy
Ukrzyżowanie — *tempera*
88. **Maria Roga-Skąpska,** Kraków
2 Projekty witraży „Droga Krzyżowa"
Droga Krzyżowa — *witraż*
Stacje Drogi Krzyżowej w kościele klasztornym w Siedlcach — *fotografie*
89. **Grażyna Roman-Dobrowolska,** Warszawa
Ukrzyżowany — *gips patynowany*
90. **Zofia Rudzka,** Kraków
Stacja XIV Drogi Krzyżowej
— *olej*
91. **Małgorzata Runowska-Kuligowska,** Łódź
Ukrzyżowany — *olej*
Anioły — *olej*
92. **Jan Rzyszczak,** Gdańsk
Wielki Piątek — *olej*
Pokój na ziemi — *olej*
Opłakiwanie I
Madonna z Dzieciątkiem
— *drzeworyty barwione*
Opłakiwanie II
Złożenie do grobu — *drzeworyty*
Głowa Chrystusa
Chrystus Frasobliwy
Dobry Pasterz — pilśnioryty *barwione*
Cierniem ukoronowanie
Dobry Pasterz — *pilśnioryty*
2 Projekty witraży
Dobry Pasterz — *olej*
Projekty kart „szopki"
— *linoryty*
93. **Ks. Jerzy Schneider,** Oświęcim
Kaplica ks. ks. salezjanów w Krakowie — *fotografie*

Kaplica żałobna ks. ks. salezjanów w Oświęcimiu — *fotografia*
Mojżesz — *olej*
Nigra sum sed formosa
Św. Franciszek
Św. Andrzej Bobola
Pocałunek Judasza
Matka Boska Kwietna — *techniki mieszane*

94. **Stefan Sitarski,** Warszawa
Szopka III, V
Św. Patryk — *rzeźby w drzewie*

95. **Bożena Skawińska-Skalimowska,** Warszawa
Madonna — *płaskorzeźba w kości*
Ryngraf Matki Boskiej — *srebro z emalią*
Ryngraf Matki Boskiej z Dzieciątkiem — *srebro*
2 Medaliki z łańcuszkiem — *srebro*
Krzyżyk z łańcuszkiem — *srebro*
Fotografia ryngrafu Serca Jezusowego

96. **Jerzy Skąpski,** Kraków
Droga Krzyżowa — *olej*
„Czwartek" i „Piątek" — *witraże*

97. **Łucja Skomorowska-Wilimowska i Wacław Kamocki,** Wrocław
Studia prezbiterium kościoła św. Augustyna we Wrocławiu — *model i fotografie*

98. **Beata Słuszkiewicz,** Sopot
Ukoronowany — *linoryt*
Czarna Madonna — *linoryt na drewnianej płytce*

99. **Joanna Spychalska,** Szczecin i **Maria Uśpieńska,** Warszawa
Polichromia kościoła w Bielicach — *fotografie z realizacji*

100. **Adam Stalony-Dobrzański,** Kraków
Projekt witraża okna wschodniego w kapitule o.o. cystersów w Wąchocku
28 projektów witraży
Witraż do kościoła św. Jadwigi w Leśnicy
Witraż do kaplicy katedry prawosławnej we Wrocławiu
Witraż do cerkwi Neseber w Bułgarii
Fotografie witraży i polichromii w cerkwi Narodzenia Matki Boskiej w Gródku Białostockim
Przeźrocza witraży w Gródku, Nysie, Rozwadowie i Wrzeszczowie
Przeźrocza i fotografie witraży i wnętrz cerkwi w Jeleniej Górze, Gródku, Michałowie, Dojlidach, Kętrzynie, Warszawie, Annopolu i Zawierciu

101. **Adam Stalony-Dobrzański, Jerzy Nowosielski i Bolesław Oleszko**
Projekt adaptacji i dekoracji wnętrza Katedry Prawosławnej we Wrocławiu

102. **Teresa Stankiewicz,** Kraków
Ukrzyżowanie — *witraż*

103. **Mieczysław Stobierski,** Kraków
Projekt ołtarza bocznego w katedrze w Katowicach — *makieta*
Serce Jezusa — *projekt ołtarza głównego w kościele w Lubatowej*

104. **Zbigniew Strzałkowski**, Lublin
Pieta — *monotypia*

105. **Hanna Szczypińska**, Piastów k/Warszawy
Projekt witraży do kościoła w Głowaczowie
Krucyfiks z sercem — *rzeźba w drzewie*
Pieta I, II — *sztychy*
Ubiczowanie — *drzeworyt*
Chrystus Oracz
Emaus
Upadek — *suchoryty*
Projekt fresku do Wieczernika w Górze Kalwarii
Projekt fryzu ceramicznego do baptysterium we Włochach

106. **Hanna Szczypińska i Adolf Szczypiński**, Warszawa
Projekt baptysterium w kościele we Włochach

107. **Stanisław Szmuc**, Kraków
Rozmyślanie
Anioł u grobu
Ofiarowanie w świątyni — *techniki mieszane*

108. **Antoni Szulc**, Poznań
Madonna — *gips patynowany*

109. **Adela Szweja**, Warszawa
Pieta — *olej*
Cerkwie — *technika mieszana*

110. **Marian Szymanowski**, Warszawa
Projekt i realizacja renowacji wnętrza kościoła Wieczerzy Pańskiej w Górze Kalwarii k/Warszawy

111. **Włodzimierz Ściegienny**, Częstochowa
Chrystus — olej

112. **Jerzy Świecimski**, Kraków **i Lubosław Dormus** †
Projekt ściany i ołtarza w kościele w Annopolu

113. **Józef Trenarowski**, Warszawa
Madonna — *granit*

114. **Leopold Trybowski**, Katowice
Madonna z Dzieciątkiem — *marmur*

115. **Stefan Tuszek-Komorowski**, Wrocław
Madonna — *olej*

116. **Olgierd Tuszyński**, Warszawa
Madonna — *ceramika*

117. **Aleksander Turek**, Warszawa
Chrystus — *litografia*

118. **Tadeusz Turkowski**, Sanok
Zesłanie Ducha św. — *olej*
Św. Wojciech — *drzeworyt*

119. **Maria Uśpieńska**, Warszawa
Projekt witraża: Chrystus Król

120. **Anna Urbanowicz**, Bielawa pow. Dzierżoniów
Anioł — *gobelin*

121. **Maria Veltuzen**, Zakopane
Madonna — *tryptyk mal. na drzewie*
Zwiastowanie
Św. Weronika
Matka Boska Sulisławska
Trzy Marie — *malarstwo na szkle*

122. **Stanisław Wałach**, Kraków
2 Szkice do Madonny — *olej*

123. **Mieczysław Wątorski**, Kraków
Św. Marcin — *olej*

124. **Stanisław Westwalewicz**, Tarnów
Św. Antoni — *olej*
Matka Boska Kosmosu — *projekt witraża*

125. **Edmund Węcławski**, Poznań
Projekt ołtarza

126. **Iza Wicińska**, Kraków
Pod Krzyżem — *olej*

127. **Aleksander Wilbutowicz**, Gdynia
Pieta I — *gips impregnowany*
Sąd Ostateczny — *olej*

128. **Joanna Witt Jonscher**, Bydgoszcz
Spowiedź — *olej*

129. **Elżbieta Wolicka**, Gdańsk
Tryptyk — *olej*

130. **Maria Wolska-Berezowska**, Warszawa
Stacje Drogi Krzyżowej — *ceramika*
Szopka ceramiczna — *fajans glazurowany*

131. **Czesław Woźniak**, Poznań
Madonna-Dziewica — *gips patynowany*

132. **Henryk Wójcik**, Kraków
Namaszczenie — *olej*

133. **Krystyna Wróblewska**, Kraków
Różaniec I — *drzeworyt*

134. **Elżbieta Zabielska**, Warszawa
Boże Narodzenie — *linoryt*

135. **Tadeusz Zipser**, Wrocław
Projekt kościoła Ducha św. we Wrocławiu

136. **Jan Zok**, Poznań
Św. Franciszek — *stiuk*

O KOŚCIOŁACH W RZEPIENNIKU STRZYŻEWSKIM I W ROJU MÓWIĄ KSIĘŻA, KTÓRZY JE WZNIEŚLI

Redakcja „Znaku" zwróciła się do mnie z propozycją przeprowadzenia rozmów o charakterze ankiety z księżmi, z inspiracji których powstały w powojennym okresie kościoły realizujące program sztuki nowoczesnej. Chodziło o podzielenie się z czytelnikami zespołem doświadczeń, które stały się udziałem tych propagatorów nowoczesnej sztuki sakralnej.

Rozmów takich przeprowadziłem dwie. A ściślej jedną, gdyż ks. prof. Władysław Bochenek wyraził życzenie, by pisemnie odpowiedzieć na pytania. Stąd różnica w objętości i w charakterze wypowiedzi. Pierwsza, dotycząca kościoła rzepiennickiego, jest obszerna, wyważona w szczegółach, bogata w refleksje. Druga jest wynikiem rozmowy przeprowadzonej w plebanii ks. Franciszka Wąsali w Roju, jest zwięzła, gdyż ani mój rozmówca nie był przygotowany na udzielenie wyczerpujących odpowiedzi, ani też ja nie odznaczam się szczególnymi zdolnościami stenograficznymi i zanotowałem tylko najważniejsze, najbardziej istotne spostrzeżenia.

I jeszcze jeden komentarz: dwaj księża, dwa kościoły i rzec można cała epoka w dziejach sztuki sakralnej w powojennej Polsce. Rzepiennik, położony na granicy województw krakowskiego i rzeszowskiego, był bowiem, rzec można bez przesady, pierwszym powojennym kościołem, który w swojej architekturze, a następnie w wystroju zaczął realizować postulaty nowoczesności: funkcjonalizm, prostotę, nieszablonowość i który zerwał z natrętnym historyzmem. Kościół w Roju koło Żor, w województwie katowickim, powstał niemal w 15 lat później i różni się od swego poprzednika o tyle, o ile sztuka dnia dzisiejszego różni się od tej, którą tworzyli artyści w pierwszych, powojennych latach. W kościele rzepiennickim natrafiamy na świadome nawiązanie do sztuki ludowej: w rzeźbach Bandury odnajdziemy echa Stwosza ale i natchnienie świątkarzy, malarska dekoracja ścian wykonana została przez mieszkanki słynnego Zalipia, Stacje Drogi Krzyżowej rzeźbił Janos z Dębna a wiele szat liturgicznych wykonano z ulubionych przez dawną wieś podkrakowską chust tybetowych.

Zupełnie odmiennym charakterem odznacza się kościół w Roju, zaprojektowany przez arch. Tadeusza Augustyniaka: oddziaływuje na widza w pierwszym rzędzie grą form geometrycznych, załamaniami ścian, żywiołową barwnością abstrakcyjnie potraktowanych zaszkleń okiennych. Ostatnio we wnętrzu tego kościoła, o którym pisałem swego czasu w „Tygodniku Powszechnym" (nr 33 z 1962 r.), przybyły nowe elementy wystroju: obok znanych mi już, płaskorzeźbionych Stacji Drogi Krzyżowej projektowanej przez E. Kwiatkowskiego i T. Micha-

łowską przybyły ołtarze, a ściślej mozaiki na ścianach ponad ołtarzem głównym i dwoma bocznymi wykonane w mozaice i sgrafficie wg projektu Kołodziejczyka.

Jest natomiast jedna wspólna cecha charakteryzująca obie świątynie: i Rzepiennik Strzyżewski i Rój to małe wioski, odległe od ośrodków miejskich, o ludności na pozór bardzo przywiązanej do tradycji i niechętnej wobec wszelkich przejawów „nowego". Dotyczy to szczególnie Roju, który wprawdzie leży blisko wielkich kopalń i zakładów przemysłowych Czarnego Śląska, zachował jednak wśród ludności jej zasadniczą, odwieczną cechę: rzetelność ale i swoisty upór.

Oddajmy teraz jednak głos obu księżom:

Ksiądz Profesor Władysław Bochenek tylko na soboty i niedziele przyjeżdża do swego rodzinnego Rzepiennika. Rozmiłowany w tym swoim dziele, w którym przemyślał i przewidział każdy szczegół, odprawia niedzielne nabożeństwa, słucha spowiedzi, udziela Komunii, by już w poniedziałek powrócić do Tarnowa i w tamtejszym seminarium podjąć wykłady.

1. Czym kierował się Ksiądz Profesor wybierając „nowoczesność" jako formę budynku i wnętrza, w którym pełni funkcje duszpasterskie?

Ks. B. W charakterze i tradycji Kościoła, a w konsekwencji i sztuki sakralnej, leży troska o każde dobro i piękno. Sztuka sakralna nie depcząc dawnych wartości powinna stwarzać nowe piękno. Tak było zawsze poprzez wieki.

Było więc i moją skromną ambicją ten ton uchwycić i dać wiosce coś nowego chociaż w starych ramach. Chciałem z jednej strony zachować piękno sztuki przeszłej, a z drugiej wpleść w szatę zewnętrzną i w wystrój kościoła urzekające cechy sztuki współczesnej. Prosiłem więc inż. arch. Zbigniewa Rzepeckiego, by w projektowaniu kościoła wyszedł z charakteru drewnianych, podhalańskich kościołów nadając mu ujmujące prostotą linie współczesne. Oczywiście nie wolno było żywcem przenosić cech budowli drewnianych w materiał cegły i kamieni nowego kościoła. Cieszyłem się, gdy architekt dobrze zadanie rozwiązał. W naszym kościele element nowy i stary splata się w jedną całość — jak to zresztą podkreślali w swych wypowiedziach prasowych dr Jacek Woźniakowski, ks. Jan Popiel TJ, i Tadeusz Chrzanowski.

Więcej jeszcze: każda świątynia winna wiernych wiązać ze sobą, musi wróść w ich duszę i być przez nich ukochaną. Dlatego właśnie i budowla kościoła i jego wystrój muszą połączyć stare i nowe. Wszystko, co nowe, a niezwykłe swą formą doskonałą, zawsze urzeka człowieka, pociąga go ku sobie, imponuje mu. Natomiast rzecz stara o tyle tylko przemówi do wiernych, o ile swą formą czy treścią

przewyższa ich dotychczasowe doznania. By zaś takie dzieło doskonałe o starej formie stworzyć — to sprawa bardzo trudna.

Ale i to nowe o tyle tylko może zadomowić się w przeżyciach ludzi, o ile znajdzie tam odpowiednią atmosferę, czyli — o ile nawiąże do starych elementów, które dotychczas kształtowały ich dusze. Innymi słowy: piękno nowości powinno być podane w starej oprawie czy też z domieszką dawnych elementów.

Właśnie dlatego kościół rzepiennicki stał się dla ludzi prostych drogi, ukochany, bo nawiązał swą formą do ich chat i stodół podhalańskich. Wrósł w ich wioskę, a z drugiej strony zaimponował im swą nowoczesną, niespotykaną u nich formą. Wierni czują się swojsko w kościele, jak u siebie, bo wzrośli wśród podobnych form budowlanych, a z drugiej strony cieszyło ich wzbogacenie Domu Bożego nową szatą, której brak w ich skromnych chatach, co więcej: brak w sąsiednich kościołach. Tu leży źródło ich cichej, dostojnej ambicji i zżycia się z nowym kościołem.

Prawda o nowym i starym była natchnieniem nie tylko architektury kościoła, ale jego wystroju. Dominantę stanowi blisko dwumetrowa figura Chrystusa Frasobliwego dłuta Jerzego Bandury, bardzo przestylizowana i tym jak gdyby odczłowieczona, zaczerniona bejcem a umieszczona w wielkim ołtarzu odznaczającym się bardzo prostą konstrukcją. I znowu forma figury nowa, ale jej treść wyjęta z pobożnej, rozmodlonej duszy ludu polskiego. Motyw stary, ludowy, ale zawsze aktualny...

„Ja Ciebie kocham za Twoje konanie
I za śmierć więcej niż za Zmartwychwstanie.
Ja Ciebie kocham, że Cię o tej chwili
Pan Bóg opuścił — a ludzie zdradzili.

(Z. *Krasiński*)

2. Czy w nowoczesnej sztuce sakralnej widzi Ksiądz nawiązanie do cennych, dawnych tradycji?

Ks. B. Sztuka — tak mi się wydaje — to tylko podpatrzenie otaczającej nas rzeczywistości, rozłożenie jej na proste elementy i rekonstrukcja tej rzeczywistości, z tym że w rekonstrukcji jedne sprawy są przerysowane, podkreślone, podmalowane, a inne zacienione, wtłoczone na dalszy plan, uproszczone. Jednak wszystko to powiązane jest harmonią płaszczyzn, linii, kolorów. W konsekwencji te same elementy muszą się znaleźć w każdej epoce twórczości artystycznej, w każdym stylu. W rzepiennickim kościele nawiązań do dawnych epok dużo. Nawet w takich szczegółach, jak ułożenie dachówki na ścianie absydy, żywcem wyjęte z gotyku.

Jeżeli jednak nowoczesna sztuka sakralna ma zachować charakter kościelny, a nie zeświecczeć i stanąć na równi z architekturą hal targowych i fabrycznych — to przede wszystkim musi ona nawiązać

do funkcjonalności świątyń dawnych epok i stylów, tym bardziej, że funkcjonalność stała się kanonem nowoczesnej twórczości artystycznej. Jeszcze dziś i zawsze będzie można wyczytać np. w świątyniach gotyckich gorącą, pełną uniesień żarliwość religijną tych czasów, która wydźwigała ku niebu mury, filary i sklepienia kościołów. Okrzyk *Dieu le veut* rzucony przez św. Bernarda zdaje się uskrzydlać kościoły gotyckie. Nic też dziwnego, że kiedy w roku 1931 grupa duchownych tybetańskich znalazła się na placu katedry kolońskiej, niemal odruchowo, nie zwracając uwagi na przechodniów zaczęła swe modły i śpiewy religijne. Dawne świątynie swym nastrojem ułatwiają przeżycia religijne, niemal je wymuszają.

Podobna funkcjonalność religijna musi być także cechą nowoczesnej sztuki sakralnej. „Świątynia katolicka musi wyrastać nie tylko z fundamentów kamiennych, ale z dogmatyki katolickiej, z liturgii, z dziejów Kościoła, jego moralności, pracy duszpasterskiej, mistyki. I musi się wznosić wzwyż, jak się wznosi i rozwija myśl teologii, życie nadprzyrodzone, modlitwa liturgiczna" — mówił 8 XI 1957 r. do architektów i plastyków kardynał Stefan Wyszyński.

Każdy architekt i plastyk powinien w otaczającej go rzeczywistości dopatrzeć się śladów Bożych i tak w swej twórczości sakralnej przetworzyć, zrekonstruować tę rzeczywistość, by świątynia, jej architektura, wystrój wewnętrzny, szaty liturgiczne były pieśnią uwielbienia Boga, by wraz z ludem tworzyły jedną, rozmodloną postać *orans*, zdjętą ze ścian katakumb. W każdej świątyni musi się spotkać sztuka i rozmodlenie, a jeżeli świątynia nie rozmodli ludzi, to jej sztuka przestaje być sztuką sakralną, chociażby nawet czerpała z motywów religijnych. [Por. Konstytucja o Liturgii św., par. 122].

I śmiem stwierdzić, że mimo prostoty nowoczesna sztuka musi posiadać pewne bogactwo form i bogactwo treści. Czy nie bogatym jest kościół z Ronchamp Le Corbusiera, gdzie architektura niemal wystroiła się w rzeźbiarską formę? Prostota form pozwala współczesnemu człowiekowi skupić jego rozstrzaskaną tempem życia duszę, a bogactwo formy i treści ułatwia mu pogłębienie myśli religijnej. Świątynia, w której jest tylko ołtarz, krzyż i nic więcej, nie może rozbudzić bogatych przeżyć religijnych. Nic też dziwnego, że Soborowa Konstytucja o św. Liturgii (par. 125) stanowczo każe umieszczać w świątyniach obrazy święte.

Dalszym elementem nowoczesnej sztuki sakralnej zaczerpniętym z przeszłości powinna być harmonia, umiar linii, płaszczyzny, barwnych plam jako niezbędny warunek jej funkcjonalności. Zagubienie tej harmonii i proporcji w nowoczesnej sztuce prowadzi do deformacji postaci świętych, Chrystusa ukrzyżowanego itd. Jeżeli taka twórczość jest jeszcze religijną, bo czerpie z motywów religijnych, to nie jest

już sztuką sakralną, a już wcale nie jest sztuką katolicką (por. encyklika *Mediator Dei* o deformacji w sztuce).

3. Jaki był udział wiernych w projektowaniu i wykonaniu budynku oraz jego wystroju?

Ks. B. Piękno nie jest stwarzane przez widzów — tak w naturze jak i w sztuce. Wierni są tylko odbiorcami sztuki. Byłoby źle, gdyby wiernym pozostawiono wybór jednego spośród projektów kościoła czy obiektu wystroju kościelnego. Powstaną wtedy przeciwne obozy, ambicjonalne różnice, skłócenie. Nadto takie rozwiązanie utrudniłoby słuszną ingerencję czynnikom nadrzędnym np. Kurii diecezjalnej w zatwierdzaniu projektu. W Rzepienniku wierni nie współpracowali w projektowaniu kościoła.

Natomiast wierni pracowali bardzo ofiarnie, z całym zapałem i radością nad wzniesieniem świątyni i jej wyposażeniem. Kościół stanął w przeciągu jednego roku. Wszystkie roboty stolarskie, kowalskie, kamieniarskie wykonywali miejscowi rzemieślnicy przy wydatnej współpracy ludzi mniej fachowych.

Właśnie dlatego, że wierni włożyli swą pracę w mury i sprzęt kościoła — wpisał się on w ich życie, cieszą się nim jako swoim dziełem, osobistym skarbem, klejnotem. To ma bardzo dodatni wpływ na pracę duszpasterską wśród tych ludzi.

4. Jak układała się współpraca z wykonawcami: artystami i rzemieślnikami?

Ks. B. Sit veritati venia! — nawet gdyby to niektórym niechętnym wydało się przesadą pochlebstwa.

Miałem szczęście do artystów. (Projektował kościół i każdy szczegół sprzętu kościelnego inż. arch. Zbigniew Rzepecki z Katowic, 21 rzeźb stworzył prof. Jerzy Bandura z Krakowa). Spotkałem ludzi wysokiej klasy! To ludzie nie tylko fachowej wiedzy i zdolności, to także ludzie wielkiej kultury życia, umieli oni uwzględnić każde moje życzenie, chyba że wychodziło ono poza normy sztuki i nie dało się pogodzić z ich indywidualną linią. Długie dyskusje wyrównywały różnice sądów. Dlatego kościół jest dla mnie osobiście radością, bo w nim nie ma niczego, czego bym nie chciał tam mieć. Nie może inwestor łamać indywidualności artysty, ale i artyście nie wolno wszystkiego i wszystkich podporządkować pod osobisty kąt widzenia. Zrozumieli mnie i inni artyści jak Piotr Waligóra z Zakopanego, Józef Janos z Dębna, czy też ludowe malarki z Zalipia. Nie było dosłownie żadnych zgrzytów. Jeżeli zaś chodzi o rzemieślników — oni pracowali w ramach narysowanego planu, mieli w tych ramach pozostawioną wolną rękę. I nie mogło być inaczej, ponieważ tylko rzemieślnik ma wyczucie swego rzemiosła i materiału, w któ-

rym pracuje. Gdyby mu ktoś odebrał indywidualność w jego rzemiośle, wydarłby duszę jego twórczości.

5. Jak przebiegało przygotowanie wiernych do odbioru nowej sztuki w kościele? Czy Ksiądz Profesor uważa takie przygotowanie za potrzebne?

Ks. B. Kant trafnie pisał: „piękno jest refleksem Nieskończonego w skończonym". Nic też dziwnego, że człowiek nastrojony przez Stwórcę na nieskończoność, nastawiony jest tym samym na Odwieczne Piękno i na refleksje tego Piękna w skończonym. Każdy więc człowiek, kiedy napotka na swej drodze piękno, chce się nim karmić, cieszyć, rozkoszować. To nastawienie na piękno jest tak potężne, że nawet wtedy, kiedy człowiek zbryzga błotem całą swą duszę i na strzępy podrze wszystkie ideały, pozostanie mu jeszcze głód piękna: piękna muzyki, śpiewu, piękna każdej sztuki. Jednak doznaniu właściwego piękna może przeszkodzić atawizm wychowania, wiekowego przyzwyczajenia. Tak dzieje się, jeżeli chodzi o przeżycie piękna współczesnej sztuki sakralnej. Pancerz długotrwałych przyzwyczajeń do tandety, sztampy sklepowej, szmiry, karmelkowych figur, kołtunerii fotografii podmalowanych przez pseudo-artystów, trzeba rozkuć, trzeba ludzi nauczyć patrzeć właściwie na właściwe piękno. To wymaga pouczeń. Dlatego ja na każdą rzecz nową w rzepiennickim kościele przygotowywałem ludzi nawet przez długie miesiące, i to możliwie taktownie, by nie urazić ich ambicji. Publicznie z ambony dzieliłem się z wiernymi każdą pochwałą znawców, by ich utwierdzić, że rzecz powstała w kościele jest piękną. W tym celu wykorzystywałem także publikację „Tygodnika Powszechnego". Czy jest jakiś skutek? Dziś wierni nie pozwoliliby niczego w kościele zmienić.

6. Jak Ksiądz Profesor ocenia swój kościół z punktu widzenia funkcjonalności?

Ks. B. „Jeżeli ktoś się chce dobrze pomodlić — niech idzie do nowego kościoła w Rzepienniku". To zdanie często wypowiadają miejscowi i przybysze. Chyba jest ono dosadnym wyrazem funkcjonalności kościoła. Niejeden duchowny i świecki wypowiadał chęć odprawienia rekolekcji, podsuwano myśl budowy domu rekolekcyjnego przy tym kościele. Widocznie religijny nastrój w świątyni te sądy podsuwał. Czy marzyć o większej funkcjonalności? Niech będzie wolno skromnie to zauważyć, że „postulaty praktyczne" wysunięte przez Kardynała Wyszyńskiego w wyżej wymienionym przemówieniu jako warunek funkcjonalności kościoła, mieszczą się zupełnie w naszej świątyni, a paragrafy 120, 123, 124, 125 soborowej Konstytucji o Liturgii świętej jak gdyby wiernie wyjęto z naszego Kościoła.

7. Czy nowa sztuka wywiera wpływ na życie parafii?

Ks. B. Najpierw chciałem podkreślić, że nowy kościół jest kościołem

pomocniczym, a nie kościołem parafialnym. W kościele są nabożeństwa tylko w niedziele i święta i w poniedziałki. Do kościoła grawituje około 1500 wiernych.

Tej gromadce ludzi w roku 1948 (w rok po powstaniu kościoła) rozdano 2350 Komunii św., a w roku 1963 — 12 650. Gdyby nie rozwinęło się życie religijne wiernych, nie wzrosłaby liczba Komunii św., a przecież kuźnicą tych przeżyć religijnych był kościół w swej szacie nowoczesnej. Na nabożeństwa przychodzą ludzie, którzy mają krótszy odcinek drogi do starych, sąsiednich kościołów. Gdyby tych ludzi zrażała nowoczesna forma kościoła, byłoby wręcz odwrotnie.

8. *Jakie szanse widzi Ksiądz Profesor dalszego wykorzystania nowoczesnej sztuki, szczególnie w związku z odnową liturgiczną i katechetyczną?*

Ks. B. Istotą odnowy liturgii — to „głosić orędzie zbawienia" tak, „by dokonywało się zbawienie człowieka w Chrystusie i to uwielbienie Boga, które jest celem wszystkich dzieł kościoła" [Konstytucja o Liturgii świętej, par. 9 i 10].

Centralnym punktem naszego kościoła jest wielki ołtarz z figurą Chrystusa frasobliwego. Inne fragmenty giną niejako w cieniu Chrystusa frasobliwego. A Chrystus frasobliwy — to ustawiczne kerygma ukrzyżowanej, cierpiącej, zbawczej Miłości, to ustawiczne przypominanie słów Ewangelii: „Tak Bóg umiłował świat, że Syna swego jednorodzonego dał, by każdy, kto w Niego wierzy, nie zginął, ale miał żywot wieczny".

Sztuka kościelna podporządkowana wyżej wspomnianemu celowi ma nosić na sobie cechy „raczej szlachetnego piękna, aniżeli przepychu" [Konstytucja o Liturgii św., par. 124]. Kościół rzepiennicki, jego wystrój i szaty liturgiczne, chyba mają te właśnie cechy szlachetnej prostoty i piękna, a nie pretensjonalnego przepychu. Nowoczesna prostota nie gubi się tu w bogactwie szczegółów, pozwala sponiewieranemu życiem człowiekowi łatwo się skupić i odnaleźć Odwieczną Prawdę, wyjść Jej naprzeciw, i oddać się Jej czynem miłości w codziennym życiu. A przecież to cel „odnowy".

9. *Jakie elementy nowej sztuki zrealizowane w kościele rzepiennickim uważa Ksiądz za szczególnie ważne z punktu widzenia artystycznego i duszpasterskiego?*

Ks. B. Wtopienie nowej formy w stare elementy twórczości artystycznej, połączenie zdawałoby się dwóch odrębnych światów, związanie ich w jedną całość — to chyba najlepsze w naszym kościele. Tym samym ma on urok nowości, ale nie ekscentrycznej, a z drugiej strony wyrasta z przeszłości, z otoczenia, co więcej z duszy wiejskiego ludu. Motywy bowiem ludowe są natchnieniem przy projektowaniu szat

liturgicznych, powtarzają się one w wystroju wnętrza kościoła, w którym kobiety wiejskie z Zalipia dekorowały ściany. I to chyba słuszne rozwiązanie. Czy nawet tak zaskakująca architektura Wrighta nie uwzględniała dawniejszej tradycji amerykańskiego budownictwa i czy nie dążyła do tego, by zespolić się z terenem i niemal zaryć w ziemię czy skałę?

Unowocześnienie przeszłości, wykorzystanie w wiejskim kościółku najlepszej tradycji sztuki ludowej — to chyba najlepsze w rzepiennickim kościele.

10. Czy i jakie zmiany projektuje Ksiądz Profesor w swoim kościele?

Ks. B. Zaplanowane jest zblendowanie okien absydy gomułkami z dzikiego szkła, oprawnymi w cement. Inne zmiany zburzyłyby ciszę całości. Sądzę, że już nic więcej dodać do kościoła nie można.

11. Jakie Ksiądz Profesor widzi możliwości unowocześnienia istniejących kościołów? Przed czym chciałby Ksiądz ostrzec innych proboszczów a co polecić?

Ks. B. Rzeczy nowe nie mogą być przylepione do starych kościołów jak kwiatek do kożucha. Dlatego uważam, że to, co nowe, w starym kościele powinno znaleźć się w pewnym zespole, w pewnej całości. Dobrze zagra nowoczesna polichromia z nowoczesnymi urządzeniami wnętrza starego kościoła, jakaś oddzielna kaplica nowocześnie potraktowana, cały nowy ołtarz, ale w tym ostatnim wypadku musi on mieć jakiś wspólny ton, wspólny nastrój z resztą kościoła, chociażby wywołany na zasadzie kontrastu. Można także pomyśleć o nowoczesnej dekoracji szat liturgicznych.

Innych księży chciałbym ostrzec przed ubieraniem kościołów o współczesnej architekturze w tandetę sklepową. To okropne.

Chciałbym ostrzec, by w krużgankach i kruchtach nie gromadzono nadmiernej ilości różnych zawołań, plakatów i ogłoszeń nie mających w swej formie nic wspólnego ze sztuką i pięknem.

Natomiast chciałbym polecić stworzenie oprawy, ram dla kościołów w postaci ogrodzeń, drzew i krzewów przy drodze oraz na cmentarzu kościelnym. Pomocą jednak niech będzie bardzo fachowy ogrodnik.

Chciałbym polecić oczyszczanie kościołów z zagracenia w postaci różnych obrazeczków, ołtarzyków, ławeczek, krzesełek a nawet feretronów, chorągwi i katafalków. Dla tych ostatnich musi być stworzone osobne pomieszczenie. Zyska na tym dostojeństwo świątyni, która przestanie być rupieciarnią.

Chciałbym polecić umiar, a nie przeładowanie w zdobieniu kwiatami ołtarzy, aby nie gubić ich architektury. Estetyczne flakony nie są zbyt drogie, a z powodzeniem zastąpią nadtłuczone flaszki i słoiki z konfitur, które jakże często służą do „dekoracji” ołtarzy. Zniknąć także po-

winny wszystkie sztuczne ozdoby ołtarzy i feretronów. Drogowskazem niech będzie encyklika *Mediator Dei* i Konstytucja o Liturgii św.

Chciałbym polecić realizowanie słów psalmisty: *Domine, dilexi decorem domus Tuae.*

Niech mi będzie wolno raz jeszcze polecić prawdę i pokorę w tworzeniu dzieł sztuki. „Niech w sztuce będzie jak najmniej mnie, a jak najwięcej Ciebie, Boże, niech będzie prosta, niebłyszcząca, a prawdziwa". (Wyżej wspomniane przemówienie Prymasa).

Niech mi będzie wolno polecić w trudach, kłopotach, w walce o piękno świątyni Bożej optymizm. „Ból przemija, ale piękno zrodzone z ofiary pozostaje" — oto słowa Renoira zwrócone do Matisse'a.

*

Ksiądz proboszcz Franciszek Wąsala to młody, energiczny mężczyzna o pogodnym usposobieniu. Lubi pożartować. Siedzimy na plebanii w Roju i rozmawiamy. Jest tu jeszcze kilku innych księży, którzy akurat przybyli tego dnia z wizytą. Trochę nam przeszkadzają, a trochę pomagają, dorzucając słuszne i interesujące uwagi do odpowiedzi ks. Wąsali.

1. Czym kierował się Ksiądz wybierając „nowoczesność" jako formę budynku i wnętrza, w którym pełni funkcje duszpasterskie?

Ks. W. Od początku moich studiów interesowałem się sztuką nowoczesną, a w szczególności zagadnieniem dostosowania całej formy kościoła do dzisiejszych czasów. W czasie okupacji znalazłem się w Niemczech i Austrii i tam zetknąłem się z nowoczesną sztuką. Potem studiowałem i moimi wykładowcami byli profesorowie z Monachium i Salzburga. W Klosterneuburg, na wykładach Parscha zainteresowałem się nowym ruchem liturgicznym: zwrócenie całkowitej uwagi na ołtarz główny, zaniechanie wszelkich niepotrzebnych ozdób, które odwracają uwagę — oto elementy odnoszące się bezpośrednio do spraw sztuki.

2. Czy w nowoczesnej sztuce sakralnej widzi Ksiądz nawiązanie do cennych, dawnych tradycji?

Ks. W. Widzę w niej przede wszystkim nawiązanie do sztuki wczesnej, bizantyńskiej, w której sakralność najbardziej się uwidacznia. A w formie architektonicznej do okresu sztuki staro-chrześcijańskiej, tzw. okresu bazylikowego.

3. Jaki był udział wiernych w projektowaniu i wykonaniu budynku i wnętrza?

Ks. W. W wykonaniu, w budowie kościoła udział parafian był bardzo żywy. Ludzie chcieli mieć kościół nowoczesny, ale nowoczesność rozumieli na podstawie doświadczeń budowy kościołów z lat przedwojennych i pierwszych powojennych. Ale te kościoły były quasi-nowoczesne,

tylko w ograniczonym zakresie realizujące nowoczesność i funkcjonalizm. Stąd na początku wynikały pewne trudności. Tak więc na przykład pierwszy projekt nie został przez nich przyjęty. Ale ja się uparłem i drugi projekt był jeszcze bardziej nowoczesny. Uciekłem się w pewnym sensie do podstępu: budowali nie bardzo wiedząc, co budują. Bardzo pomocna była dla mnie opinia ludzi spokojniejszych, o szerszych horyzontach, a także świadomość u parafian, że przecież ksiądz chce, aby było jak najlepiej. Tak więc można powiedzieć, że projekt budynku był całkowicie opracowany i uzgodniony między księdzem a architektami i artystami plastykami. Parafianie dawali swą pracę, swój wysiłek.

4. Jak układała się współpraca z wykonawcami: artystami i rzemieślnikami?

Ks. W. Współpraca układała się bardzo dobrze. Były dyskusje: w jednych sprawach ustępował ksiądz w innych artyści. Niektórzy artyści nie mają dostatecznego wyczucia liturgicznego. O wiele więcej było kłopotów z księżmi. Podówczas współpracowałem z komisją do spraw sztuki działającą przy Kurii — i niejednokrotnie przychodziło mi się spierać z innymi duchownymi.

5. Jak przebiegało przygotowanie wiernych do odbioru nowej sztuki w kościele? Czy uważa Ksiądz takie przygotowanie za potrzebne?

Ks. W. Tłumaczenie pewnych spraw w rozmowach prywatnych, a także z ambony było nieodzowne. Trzeba było objaśniać cel takiego a nie innego ukształtowania przestrzeni, oświetlenia. Pomocą był dla mnie wpływ wywierany na wieś przez miasto, np. poprzez parafian pracujących w miastach a bardziej jeszcze przez opinie wypowiadane przez zwiedzających, bo tych było i jest sporo. Pochwały z ich strony urabiają dobrą opinię. I tak np. nowy ołtarz (wielka mozaika z przedstawieniem Sądu Ostatecznego) przyjęty został właściwie bez przygotowania i od razu bardzo się spodobał. Podkreślić chciałbym, że spodobał się szczególnie młodzieży i dzieciom. Była np. w Roju wycieczka dzieci i dziesięcioletni malcy zwracali uwagę na ołtarz św. Barbary i na kuty krzyż, jako na te rzeczy, które im się najbardziej podobały. (Dodam od siebie, że w owym ołtarzu św. Barbary, wykonanym również w mozaice wg projektu Kołodziejczyka, wykorzystano bryły węgla wprawiając je w ścianę pod wyobrażeniem patronki górników. To bardzo oddziaływuje na wyobraźnię ludzi wyrosłych wśród kopalń i z owym węglem obcujących niemal na codzień — przyp. T. Ch.)

Była także np. wycieczka uczniów 7 klasy z Warszowic. Uznali oni, że kościół w Roju bardziej im się podoba niż ich własny.

6. Jak ocenia Ksiądz swój kościół z punktu widzenia funkcjonalności?

Ks. W. Wydaje mi się, że kościół jest pod tym względem udany:

nie za długi, nie za szeroki, stwarza dobry kontakt ludzi z ołtarzem. Prezbiterium nie jest wydzielone, nie jest inną, odrębną przestrzenią lecz włącza się w całość z nawą. Pewną nowością jest kaplica dla matek z dziećmi: kaplica ta przylega do prezbiterium, otwiera się doń dużym zaszklonym wycięciem, co ułatwia kobietom kontakt przez szybę z nabożeństwem, a jednocześnie nie utrudnia słuchania Mszy św. innym, kiedy maleństwa zaczynają płakać czy w inny sposób zakłócać spokój. Do tej kaplicy mogą ponadto kobiety wjeżdżać z wózkami.

7. *Czy nowa forma architektoniczna — nowa sztuka wywiera wpływ na życie parafii?*

Ks. W. Na to pytanie dość trudno dać odpowiedź. Na to trzeba czasu, dłuższego okresu obserwacji. Wydaje się jednak, że nowa forma kościoła ułatwi rozwinięcie życia liturgicznego, np. wspólne recytacje. Ksiądz ma większy kontakt z wiernymi. Moim zdaniem żadne systemy głośnikowe nie zastąpią bezpośredniego kontaktu. Tu w Roju kontakt taki istnieje, głos dociera do każdego miejsca w kościele, ksiądz jest zewsząd widoczny. To wydaje mi się sprawą zasadniczą.

8. *Jaką widzi Ksiądz szansę dalszego wykorzystania sztuki współczesnej, szczególnie w związku z odnową liturgiczną i katechetyczną?*

Ks. W. Versus ad populum — wówczas ołtarz będzie jeszcze bliższy wiernym. W Roju sprawa odprawiania nabożeństw twarzą do słuchających Mszy św. nie odgrywa tej roli ze względu na niewielkie wymiary świątyni. Tu i tak ksiądz znajduje się blisko parafian. Kościół w swej formie architektonicznej nie został przewidziany do tego.

Sprawą zasadniczą dla nowoczesnej architektury kościelnej jest znalezienie odpowiedniego rozplanowania, zrywającego przede wszystkim z podziałem na nawy, które w konsekwencji zawsze oddzielają tych, którzy się znajdują w nawach bocznych od ołtarza głównego. Jaka ma być ta forma? Rotunda? — Raczej nie — może wówczas zaistnieć pewne niebezpieczeństwo oglądania księdza ze wszystkich stron w czasie odprawiania nabożeństwa. Atawistyczne, wpojone tradycją przyzwyczajenie odgrywa dużą rolę, staje się obciążeniem. Być może rotunda z centralnie ustawionym ołtarzem spełniłaby swą rolę w małych parafiach, gdzie wszyscy się znają.

9. *Jakie elementy nowej sztuki zrealizowane w kościele w Roju uważa Ksiądz za szczególnie udane z punktu widzenia artystycznego i duszpasterskiego?*

Ks. W. Dużą wagę przykładam do kompozycyjnego, formalnego rozwiązania Drogi Krzyżowej. Wydłużone, pełne wyrazu postacie robią wrażenie. Nie wszystkim się zresztą podobają. Pewnego razu ktoś, chcąc ową Drogę Krzyżową skrytykować powiedział mi: „Przecież Chrystus tu wygląda jak z Oświęcimia". Uznałem to za szczególną

pochwałę. Tak — właśnie tak należało wyobrazić tego umęczonego Człowieka. Jest to wyraz jak najbardziej odpowiadający doświadczeniom i odczuciu naszej epoki. Za artystycznie udane uważam też kompozycyjne wypełnienie tym cyklem całej ściany. Także za właściwe uważam ukształtowanie i oszklenie okien: kąt, pod którym ustawione zostały w nawie, sprawia, że blask nie bije wiernym w oczy, a kolorowy nastrój wywołany we wnętrzu dzięki zaszkleniu, wprowadza do wnętrza pogodę. „Nasz kościół jest wesoły" — mówią często parafianie. Dzisiejszy człowiek nie lubi mroków.

10. Czy i jakie zmiany projektuje Ksiądz w swoim kościele?

Ks. W. Po wykonaniu ołtarzy właściwie większych zmian już nie przewiduję. Są pewne prace wykończeniowe, które jeszcze mnie czekają. Przede wszystkim należą tu: malowanie ścian, oczywiście płaszczyznowe, a nie figuralne czy ornamentalne. Dalej wykonanie posadzki i terrakotowych stopni.

11. Jakie widzi Ksiądz możliwości unowocześnienia istniejących kościołów? Przed czym chciałby Ksiądz ostrzec innych proboszczów, a co polecić?

Ks. W. To jest ogromne zagadnienie. Wnętrza kościołów starych, tradycyjnych trzeba przeprojektowywać całościowo (oczywiście mam na myśli urządzenie). Trzeba tu przede wszystkim dyskusji: księża powinni jak najwszechstronniej omawiać te sprawy między sobą i z artystami, ale w razie podjęcia decyzji realizować już tylko jedną myśl przewodnią, zachować konsekwencję aż do najdrobniejszego szczegółu, aby nie wywoływać dysonansów. Trzeba pamiętać nie tylko o ołtarzach, ale o konfesjonałach i ławach. Nawet jeżeli wystrój nie będzie w szczegółach udany, to jednak całość będzie robiła wrażenie jednolite. Za najgorsze uważam mieszanie stylów, koncepcji, a także nadmierne mieszanie materiałów. Niejednokrotnie nadmierne wzbogacanie wnętrza przez użycie i tynków, i kamienia, i marmurów wychodzi kościołowi na niekorzyść. I tu najważniejszą sprawą jest współpraca z artystą, który widzi rzecz całościowo.

Dla przykładu: w kościołach wielonawowych można zastosować takie malowanie filarów, aby je maksymalnie usunąć z pola widzenia. Dzięki odpowiedniemu rozwiązaniu kolorystycznemu można też przybliżyć ołtarz. W ogóle przybliżenie ołtarza do wiernych jest sprawą bardzo ważną i jak sądzę można by się we wielu starych kościołach pokusić o to: przesuwając mensę bliżej ku nawom.

A sprawą najważniejszą wydaje mi się szkolenie kleryków, przy czym wskazane byłoby obwożenie ich po udanych nowoczesnych kościołach. Trzeba o tych sprawach mówić, trzeba je tłumaczyć. Ksiądz ma decydującą rolę w zakresie wyglądu świątyni, od niego w głównej mie-

rze ten wygląd zależy. Jeżeli nawet ostateczne decyzje nie będą zależeć wyłącznie od niego, to jednak właśnie ksiądz powinien i musi odgrywać najważniejszą rolę w ich podejmowaniu.

I raz jeszcze chciałbym położyć nacisk na funkcjonalność budowli. To sprawa wielkiej, zasadniczej wagi. Ale nowoczesny kościół musi się równocześnie różnić i to w sposób natychmiast dostrzegalny — od architektury domów czy fabryk. Nie powinien w zestawieniu z dzisiejszym budownictwem trącić myszką, ale jego nowoczesność nie może być czymś świeckim.

Chciałbym jeszcze podkreślić specyfikę śląską w zakresie konstrukcyjnych zagadnień. To ważny problem dla architektów: projektować konstrukcje lekkie i w miarę możności przenośne, a to ze względu na rycie pod ziemią, na częste zagrożenia — tzw. szkody górnicze. Nawet jeżeli w danym momencie nie można jakiegoś kościoła realizować, projekty powinny być wykonywane. To sprawa, którą winna zająć się Kuria, tu ma ona wielką rolę do odegrania. Chodzi po prostu o to, aby pewna ilość projektów była gotowa. Mogą poczekać. Oczywiście istnieje obawa, że projekty będą się starzeć jak każda sztuka. Ale chyba warto podjąć takie ryzyko.

Rozmawiał *Tadeusz Chrzanowski*

WYWIAD Z PROBOSZCZEM KOŚCIOŁA WE WŁADYSŁAWOWIE

DANE O KOŚCIELE:

Główny architekt: A. Kulesza. Proboszcz: ks. Piłat. Rozpoczęcie budowy w 1957 r. Budowa trwała 4 lata. Szczegóły wnętrza jeszcze nie wszystkie wykończone.

Parafia jest pod zarządem Księży Seminarium Zagranicznego w Poznaniu, które kształci kapłanów dla Polonii. Seminarium to założył Kardynał Hlond w 1932 r. Nowoczesna część kościoła połączona ze starym prezbiterium.

1. Czy mógłby Ksiądz Proboszcz opowiedzieć, jak powstał tu ten nowoczesny kościół i co skłoniło Księdza do wybrania „nowoczesności" jako formy budynku i wnętrza?

Ks. P.: Właściwie w dużej mierze tutejsze warunki przyczyniły się do powstania takiego właśnie kościoła. Jest tu żwirownia, dzięki której koszty materiału były minimalne, 100% mniejsze od każdego innego. Z kolei ten materiał dyktował nowoczesną formę budynku, a architekt Kulesza umiał świetnie wykorzystać żwir dla zrobienia tego udanego dzieła. Jednak niezależnie od tych okoliczności, gdybym miał pełną

możność wyboru formy kościoła, w którym mam pełnić funkcję duszpasterskie, wybrałbym bezwzględnie nowoczesność. Tę formę narzuca chyba „duch czasu", a mnie ona odpowiada, bo bardziej niż każda inna podkreśla surowość ofiary, a myślę, że tego trzeba uczyć dzisiejszego człowieka.

Barok np. nie sprzyja skupieniu i odrywa myśli od spraw etyki, a zamiast uczuć religijnych budzi raczej odczucia estetyczne. Dlatego kościół barokowy jest dla mnie bardziej muzeum niż kościołem.

2. Czy w nowoczesnej sztuce sakralnej widzi Ksiądz nawiązanie do cennych dawnych tradycji i jakich?

Ks.P.: Do czasów starochrześcijańskich poprzez prostotę, pewną surowość w tej prostocie sprzyjającej skupieniu. Przez wysunięcie na pierwsze miejsce w kościele głównego ołtarza i krzyża, co znowu nasuwa myśl o ofierze. Trzeba przyznać, że zawstydzają nas tu protestanci, którzy mają dużo większe zrozumienie dla potrzeby tej prostoty.

3. Jaki był udział wiernych w projektowaniu i wykonaniu budynku i wnętrza?

Ks. P.: Ludność tutejsza początkowo odnosiła się niechętnie do nowoczesnej formy kościoła. Nie brała też żadnego udziału w projektowaniu budynku. Natomiast wszyscy rzemieślnicy to byli parafianie. Pracowali przy budowie z wielkim zapałem i gorliwością i współpraca z nimi układała się doskonale, zwłaszcza że z biegiem czasu wierni nabierali coraz więcej zaufania i zaczynali być dumni ze swego kościoła.

Muszę powiedzieć, że bardzo pomogli tu letnicy, których dużo przyjeżdża latem do Władysławowa i mieszkają w prywatnych łomach moich parafian. Ludność tutejsza liczy się ze zdaniem „ludzi z miasta", bo to jednak inteligencja, ludzie wykształceni, niejedno widzieli. A letnicy chwalili kościół, nawet się nim zachwycali, więc parafianie uwierzyli i sami zaczęli dostrzegać piękno kościoła.

4. A czy współpraca Księdza z architektem i z innymi artystami układała się równie dobrze jak z rzemieślnikami-parafianami?

Ks. P.: Ze wszystkimi doskonale i bardzo miło. A z panem Kuleszą jesteśmy w bardzo dobrych stosunkach. Praca jego zresztą nie jest jeszcze skończona, widziała Pani witraże w prezbiterium, które są w trakcie powstawania, a które również robi Kulesza. Myślę, że nasi architekci i inni artyści mają na ogół za mało kontaktu ze światem, za mało wyjeżdżają i przez to nie mogą nabrać odwagi potrzebnej przy projektowaniu takich nowych rzeczy. Nie można powiedzieć tego o Kuleszy, który jest bardzo śmiały, ale on właśnie wyjeżdżał i dużo widział. Sądzę, że to jest bardzo ważne. Kulesza zajął niedawno pierwsze miejsce w konkursie na projekt zboru w Danii i tam go

buduje. Jest nieprzeciętnie zdolny, a to połączone z możliwością zobaczenia trochę świata daje świetne rezultaty.

5. Czy przygotowywał Ksiądz Proboszcz swoich parafian do odbioru nowej sztuki w kościele? Jak Ksiądz to robił?

Ks. P.: Oczywiście, to było konieczne. W miarę jak powstawały nowe elementy, tłumaczyłem im znaczenie, po prostu z ambony mówiłem na te tematy. Ludzi trzeba uczyć i nie bać się, bo oni to zrozumieją i przyjmą, tylko powoli. Nie można niczego narzucać nagle i siłą, parafianie muszą widzieć, że się z nimi liczymy i że to dla nich się robi. Przez cztery lata budowy kościoła w czasie kolędy zamiast brzydkich obrazków rozdawałem parafianom fotografie z poszczególnych etapów budowy kościoła. To zacieśniało ich więź z budowanym kościołem, wytwarzało bardziej osobisty stosunek. Sami potem pokazywali letnikom te fotografie, tłumacząc jak kościół był budowany. Muszę też powiedzieć, że parafianie przez cały czas budowy kościoła byli i są bardzo ofiarni.

6. Widziałam, że dwa spośród sześciu bocznych ołtarzy są już dostosowane do charakteru kościoła, bardzo nowoczesne i ładne, natomiast pozostałe są jeszcze w „dawnym stylu" z brzydkimi gipsowymi figurami.

Ks. P.: Właśnie. Całe urządzenie wewnątrz było z dawnego kościoła. Usunąć z kościoła coś starego jest rzeczą niesłychanie trudną. Trzeba to robić niepostrzeżenie, przy okazji malowania, porządków. Usuwałem chytrze w ten sposób brzydkie rzeczy, które już nie wracały, i wtedy parafianie widzieli, o ile ładniej wygląda nowy szczegół. Zawsze tłumaczyłem z ambony, dlaczego myślę, że tak jest lepiej. Powoli parafianie nabrali do mnie zaufania i mają przekonanie, że wszystkie te zmiany wychodzą na lepsze kościołowi.

Te dwa ołtarze nowoczesne zostały urządzone niedawno. Parafianie muszą się do nich przyzwyczaić. Widzą różnicę między nimi a tamtymi z figurami gipsowymi. Te nowe ołtarze zaczynają im się podobać, widzą też zainteresowanie nimi letników. Nie będzie teraz już trudności z urządzeniem w podobny sposób pozostałych czterech ołtarzy. Myślę, że reakcja wiernych byłaby inna, gdyby nagle usunąć równocześnie wszystkie te dawne ołtarze, zastępując je nowymi. Byliby rozżaleni.

7. A czy do „nowoczesności" w sztuce sakralnej trudniej jest przekonać ludzi ze starszej generacji niż z młodszej?

Ks. P.: Nie powiedziałbym, żeby to zależało od wieku. Raczej od inteligencji poszczególnych ludzi i wrodzonej kultury.

8. Jak Ksiądz ocenia swój kościół z punktu widzenia funkcjonalności?

Ks. P.: Świetnie. Z każdego miejsca widoczny jest główny ołtarz. Uważam to za najwartościowszy element tego kościoła z punktu widzenia

duszpasterskiego. To właśnie, że wnętrze jest przestrzenne i bez filarów, że boczne ołtarze nie rzucają się w oczy, ale wyraźnie dominuje ołtarz główny i krzyż.

Widziałem w Tarnowie nowoczesny kościół św. Józefa, na pewno ma on duże wartości artystyczne, ale pod względem funkcjonalności zarzuciłbym mu to, że filary zasłaniają wiernym ołtarz.

9. Czy ta nowa sztuka w kościele wywiera wpływ na życie parafii?

Ks. P.: Niewątpliwie wywiera: przede wszystkim przez prostotę zewnętrzną na prostotę wewnętrzną. Chyba ludzie podchodzą jakoś gruntowniej i bez ostentacji do spraw religii.

10. A jeśli chodzi o odnowę liturgiczną? W jakim stopniu przyczynia się do niej nowoczesna forma architektury i wnętrza?

Ks. P.: Właśnie przez lepsze zrozumienie ołtarza i krzyża, a zatem ofiary. Myślę, że w tym kierunku powinno iść dalsze oddziaływanie nowej sztuki, w kierunku pogłębienia wiary przez coraz lepsze rozumienie tych zasadniczych spraw.

Osobiście mam trudności w wprowadzaniu do śpiewów liturgicznych tekstów polskich. Uważam, że neumy nie są dostosowane w wielu miejscach do polskich tekstów. Dlatego wychodzi to sztucznie i nieładnie. Ktoś powinien zająć się tym, żeby lepiej dopasować melodię i tekst polski, żeby to nie kolidowało z charakterem języka polskiego i nie wyglądało na jakiś dziwoląg.

11. Czy budując nowy kościół nie miał Ksiądz pokusy umieszczenia ołtarza pośrodku, tak żeby Mszę św. odprawiać przodem do wiernych?

Ks. P.: Nie! Czułbym się chyba niesamowicie, do tego trzeba się przyzwyczaić, taka zmiana musi przejść próbę życia.

12. Jakie Ksiądz widzi możliwości unowocześnienia istniejących kościołów, przed czym chciałby Ksiądz ostrzec innych proboszczów, a co polecić?

Ks. P.: Polecić chiałbym przede wszystkim odwagę. Nie trzeba się bać usuwać brzydkich rzeczy, tylko trzeba to robić taktownie. Robić to przy okazji malowania i gruntownego sprzątania i powoli wprowadzać na miejsce brzydkich nowe i piękne. Nie przestawać przy tym tłumaczyć i uczyć. W tych kościołach, w których jest mieszanina, najlepiej byłoby oddawać część rzeczy do muzeum. Tam, gdzie jest rzeczywiste piękno i czysty styl, nie można oczywiście nic zmieniać.

13. Osobiście interesuję się szczególnie wychowaniem religijnym dzieci. Czy wpływ nowoczesności kościoła daje się jakoś zauważyć w ich wypowiedziach czy rysunkach?

Ks. P.: Naturalnie, rysują tylko ten właśnie kościół, niektóre dzieci chyba sobie nawet nie wyobrażają innego. Myślę, że na pewno prostota architektury i wnętrza wpłynie na ich rodzaj religijności.

14. Proszę Księdza, widziałam, że niedaleko kościoła wybudował Ksiądz salkę parafialną. Zajrzałam tam i zobaczyłam z przerażeniem bardzo brzydkie obrazy. Dzieci tam się uczą, to chyba nie są odpowiednie dla nich „pomoce naukowe"?

Ks. P.: A co Pani chce, żebym ja zrobił z tymi rzeczami? Przecież to są dary parafian dla kościoła. Ci ludzie żyją i mieszkają tu. Nie mogę robić im przykrości, wyrzucając ich dary ofiarowane z najlepszą intencją. To byłoby ranienie ich ambicji i uczuć, tego nie można robić. Trudno, dzieci i dorośli mają piękny kościół, a salka parafialna musi jeszcze przez długie lata być składem usuniętych z kościoła rzeczy. Usuniętych, ale nie wyrzuconych. Parafianie wiedzą, że ich dary potraktowane są z należytym szacunkiem i uważają, że lepiej tu pasują. Trzeba być cierpliwym, na wszystko potrzeba czasu, ludzie muszą wiedzieć, że się ich nie lekceważy i wtedy nabierają zaufania.

15. Dziękuję bardzo Księdzu Proboszczowi za wszystkie te informacje i przyjadę chyba w październiku zobaczyć wykończone szczegóły.

Ks. P.: Bardzo proszę, spodziewam się, że będą już wtedy ukończone wszystkie boczne ołtarze, krucyfiks nad głównym ołtarzem, plafon w prezbiterium i konfesjonały.

Rozmawiała *Katarzyna Łopuska*

KOŚCIÓŁ PARAFIALNY W NOWYCH TYCHACH

Ksiądz Jan Kapołka był promotorem budowy kościoła parafialnego w Nowych Tychach. Dzięki jego energii kościół stanął w krótkim czasie odznaczając się równocześnie solidnym wykonawstwem i użyciem dobrych jakościowo materiałów. Dzięki jego zainteresowaniu sztuką nowoczesną budynek został zaprojektowany w sposób nieszablonowy i doskonale zestroił się z nowym budownictwem powstającego wokół miasta. Przy projektowaniu architektury, przy realizowaniu wystroju czynni byli następujący artyści i architekci: Józef Kołodziejczyk, Tadeusz Szczęsny, Zbigniew Weber, Henryk Ostrowski i wielu innych, przy czym do pracy przy wykonaniu paramentów i drobnych przedmiotów włączeni zostali również parafianie.

Niestety wygląd kościoła, jego niezwykła forma przestrzenna, a także niektóre elementy wystroju, w szczególności Droga Krzyżowa, wzbudziły opory wśród części pa-

rafian, a także kleru. W rezultacie ksiądz Kapołka został przeniesiony na inną parafię (Czernica — pow. Rybnik). Nie zraził się jednak i ma w przyszłości zamiar całkowitego zmodernizowania wnętrza swego obecnego kościoła.

Ks. Jan Kapołka odpowiedział listownie na kwestionariusz redakcji „Znaku", dotyczący tych samych spraw, jakie poruszono w trzech wywiadach zamieszczonych powyżej.

Zanim przystąpiłem do budowy kościoła w Tychach przeprowadziłem szereg rozmów z architektami na temat nowych form w architekturze sakralnej, możliwości zastosowania nowych materiałów budowlanych oraz usytuowania kościoła w terenie. Przed rozpisaniem konkursu na opracowanie szkicowe projektu kościoła wygłosiłem referat w oddziale SARP w Tychach: „Założenia liturgiczne jako podstawa opracowania projektu kościoła". Żywy kontakt z architektami przyniósł obopólne korzyści. Architekci zapoznali się bliżej z liturgią a ja z problemem usytuowania kościoła, możliwościami konstrukcyjnymi oraz właściwościami materiałów budowlanych. Efektem współpracy było wydanie druku *Program i warunki konkursu na opracowanie szkicowe projektu kościoła.* Poza tym przeprowadziłem badania socjologiczne parafii (liczba parafian, wiernych przystępujących do Komunii św., udział w nabożeństwach). Zbierałem literaturę dotyczącą architektury kościołów.

Zainteresowanie się zabytkami sztuki sakralnej wpłynęło dodatnio na poszukiwanie nowych rozwiązań architektonicznych. Z zamiłowania przygotowałem dokumentację fotograficzną drewnianych kościołów na Śląsku. Odwiedzałem Gród Jagielloński, gdzie przy zwiedzaniu kościołów starałem się zrozumieć piękno kompozycji, form, kolorów. Studia nad historią architektury sakralnej doprowadziły do ciekawych wniosków. Wkład przeszłych pokoleń do architekury sakralnej jest niewspółmiernie większy od dzisiejszego. Każde pokolenie poszukiwało nowych rozwiązań architektonicznych, gdy tymczasem dzisiejsze korzysta z doświadczeń innych epok. Dlatego byłem zdania, że i my musimy włożyć swój wkład w tradycję poprzez szukanie nowych rozwiązań architektonicznych. Rozwój sztuki sakralnej wyobrażam sobie w postaci długiego łańcucha, w którym każde pokolenie daje „swoje ogniwo".

Wierni byli raczej nieprzygotowani do odbioru nowego kościoła. Już w czasie budowy proszono o wyjaśnienie planów, szkiców. Starsze niewiasty widząc krzywe ściany posądzały nawet murarzy o brak „wasserwagi". W czasie budowy wyjaśniałem wiernym konstrukcje i sposoby stosowania nowych metod w budownictwie. Największe zainteresowanie budową okazała młodzież oraz inteligencja a szczególnie

techniczna. Często pomagali radą, podając możliwości zdobycia materiałów budowlanych.

Najlepiej układała się współpraca z projektantami. Nie narzucali swego zdania, z mej strony starałem się nie ograniczać „swobody i wolności" artystycznej. Sporne problemy były rozwiązywane kolegialnie w czasie publicznych dyskusji. Podobny stosunek zaistniał pomiędzy projektantami a wykonawcami. Na miejscu budowy uzgadniano niedociągnięcia w dokumentacji. Projektanci każdego dnia doglądali wykonanie robót i nie zezwalali na brakoróbstwo. Współpraca i harmonia pomiędzy inwestorem, projektantem i wykonawcą w budowie kościoła była przykładem i wzorem — jak często podkreślano w Miastoprojekcie Tychy — dla budownictwa świeckiego.

Jak już zaznaczyłem, na temat budowy wygłosiłem kilka kazań, objaśniłem postępy w robotach, podczas kolędy rozdawałem zdjęcia makiety kościoła, urządziłem wystawę „Nowy kościół w Tychach". Zainteresowanie budową było bardzo wielkie. Prawie codziennie wierni oglądali budowę i kontrolowali jakość wykonawstwa.

W założeniach budowy uwzględniono przede wszystkim problem funkcji budynku, a mianowicie w odpowiednim miejscu stworzyć jak najlepsze warunki do odprawiania Mszy św. i nabożeństw paraliturgicznych. Zastosowanie żelbetonowego stropu rozwiązało najtrudniejszy problem pokrycia kościoła. Poza tym projektant miał do dyspozycji statystyczne dane parafii. Zwiedzając drewniane kościółki doszedłem do ciekawych wniosków, że prawie nie ma podobnych do siebie. Różnorodność w konstrukcji, formach, oryginalność w szczegółach oto charakterystyczne cechy zabytkowych kościołów. Wydaje mi się, że właśnie żelbeton da podobne możliwości, może i nawet ciekawsze aniżeli drzewo. Rzeźba bryły, nowe możliwości oświetlania stworzą na pewno lepszy nastrój do modlitwy aniżeli kościoły XIX wieku.

Nowa forma kościoła stała się przyczyną konfliktu pomiędzy młodzieżą a starszym pokoleniem, szczególnie jednostkami konserwatywnymi z racji swej ograniczonej kultury religijnej. Niektóre niewiasty domagały się nawet gipsowych figur, różnych koronek, bogatych ornamentów. Jedyny przekonywujący dla nich argument był ten: „W innych kościołach te rzeczy są, a u nas ich nie ma". „To już nie jest dom katolicki lecz zbór protenstancki". „Kościół w Nowych Tychach jest końcem wiary". Atmosfera była podniecona, w rodzinach prowadzono gorące dyskusje, na kościół rzucano gromy potępienia (szczególnie wśród księży) młode pokolenie natomiast było zachwycone. Z wydatną pomocą przyszła młodemu pokoleniu telewizja i prasa („Tygodnik Powszechny", „Polska", „Dziennik Zachodni") podkreślając walory artystyczne nowego kościoła. Z mej strony konflikt uważam za dodatni, ponieważ wzbudził zainteresowanie budową kościoła, młode kobiety

zapalił do szycia paramentów, młodzieńców do kucia przedmiotów liturgicznych w żelazie (krzyże, świeczniki). Pewien starszy kapłan wyraził się następująco o konflikcie: „Przynajmniej coś się dzieje w kościele".

Wśród księży istnieje przekonanie, że owszem kościół powinien iść z postępem, lecz nie rewolucyjnie tylko powoli i systematycznie. Należy kompromisowo pogodzić stare z nowym. Dlatego propagują złoty środek, przeciętność, pseudonowoczesność (katedra katowicka, polichromie wykonane przez Ostrzołka, Czarneckiego w kościołach: Koszutka, Mikołów, Tarnowskie Góry. Nowoczesność pogodzona z gustami prostych ludzi: dużo złota, wszystko kolorowe, błyszczące). „Nie należy zniechęcać naszych poczciwych wiernych" — oto ich hasło, w imię którego likwiduje się nawet skromne próby wprowadzenia do kościoła nowych, śmiałych rozwiązań architektonicznych względnie plastycznych. W tym kierunku działają wytwórnie dewocjonalii. Niektórzy nawet księża gwoli tej pseudonowoczesności rozbierają stare zabytkowe kościółki i budują murowane baraki.

Sztuka sakralna jest wyrazem wiary i świata wewnętrznego kapłanów, artystów i wiernych. Pogłębienie wiary, wprowadzenie prawdziwej liturgii zmieni katastrofalną sytuację w nowej sztuce. Dla ułatwienia zadania należałoby: ogłosić powszechną mobilizację wszystkich sił celem oczyszczenia naszych kościołów z figur gipsowych, oleodruków, błyszczącej ornamentacji, zająć się cmentarzem, zatwierdzać projekty grobowców zgodne z duchem liturgii i wymaganiami plastyki. W tym kierunku należy wychować kler. Z moich doświadczeń seminaryjnych wiem, że nie było profesora, który by zapalił do studiów estetycznych. Wykłady z dziedziny sztuki ograniczały się do złośliwych uwag na temat „nowego" w kościele. Należałoby rozbudzać zainteresowanie nowoczesną sztuką wśród kapłanów pracujących w duszpasterstwie poprzez urządzanie wystaw, poprzez dyskusje na temat nowych rozwiązań architektoniczno-plastycznych (pole popisu dla plastyków, architektów). Trzeba położyć większy nacisk na wychowanie estetyczne w parafii. Propagować „kącik religijny" w mieszkaniach wiernych, dając im możliwości nabycia obrazów względnie krzyży wykonanych przez artystów. Napiętnować wszelkiego rodzaju kicze. Zakładać kółka kobiet, przygotowujących paramenta pod opieką plastyka. Popierać rzemieślników wyrabiających przedmioty liturgiczne oparte na ludowych motywach. Jest to oczywiście proces długi i wymaga dużo cierpliwości i wysiłku, ale powinien przynieść owoce.

Ks. Jan Kapołka

O TKANINACH GAŁKOWSKICH

Wystawa gobelinów Heleny i Stefana Gałkowskich, w Krakowie w roku 1945, stanowiła jedną z największych rewelacji, jaką dała nam sztuka polska po wyzwoleniu, stwarzając dla obojga artystów zgoła wyjątkową sytuację. Sukcesy w kraju i za granicą sprawiły, że nazwisko Gałkowskich znalazło się wśród czołowych naszych artystów doby obecnej.

Wkrótce potem stworzono manufakturę „Wanda" w Krakowie, w której głównym projektantem był Stefan Gałkowski, a przy nim działała jego małżonka Helena. Dziś sytuacja jest zmieniona, bo Gałkowscy wyszli z manufaktury; w największym pokoju swego skromnego mieszkania ustawili dwa warsztaty tkackie. Każdy z artystów dysponuje ponadto dwiema ścianami dla rozwiązywania swoich projektów, a zwoje wełny leżące we wszystkich kątach mieszkania dopełniają obrazu całości. Pan Stefan jako profesor Akademii Sztuk Pięknych i kierownik Zakładu Tkanin Monumentalnych ma i tam możliwości do prowadzenia pracy indywidualnej. Oto warunki, w jakich żyją i tworzą Gałkowscy.

W innych warunkach powstawały ich dzieła w latach okupacji, gdy jako młode małżeństwo znaleźli się w Morawicy, wsi podkrakowskiej, w oddaleniu od środowisk artystycznych; dla realizowania swych pomysłów zasiedli wtedy sami do warsztatu tkackiego. W fakcie tym doszukiwano się bezpośredniego nawiązania Gałkowskich do sztuki ludowej i korzystania z jej wielkiej tradycji. Ale to nie Ziemia Krakowska wydawała w przeszłości owe piękne tkaniny ludowe o różnorodnych wzorach, wykonywane w innych okolicach Polski przez bezimienne dla nas tkaczki, które zasiadając do warsztatów przywoływały w pamięci motywy, znane im z tkanin swych matek, babek od niepamiętnych czasów. Inspiracja tkwiła gdzie indziej.

W wypadku Gałkowskich stoimy wobec pełnej i świadomej twórczości o całkowicie własnym wyrazie, która opiera się na specyficznych środkach technicznych, dostosowanych do ich zamierzeń. Te środki techniczne są proste, tradycyjne. Związanie się z prostym a tak szlachetnym warsztatem, jakim się posługują różni artyści od wieków w różnorodnych okolicznościach, musiało oddziałać na styl twórczości Gałkowskich.

Pokrewieństwa warsztatu Gałkowskich z warsztatem ludowego artysty niepodobna negować, zwłaszcza, że okresowo znaleźć można w ich tkaninach również i inne wspólne elementy.

Przede wszystkim jednak należy podkreślić siłę oddziaływania nowoczesnej polskiej myśli twórczej, która w nawiązaniu do rozwoju artystycznego w Europie, od czasów Adriana Baranieckiego, poprzez „Polską

Sztukę Stosowaną", a zwłaszcza przez „Warsztaty Krakowskie" doprowadziła w latach międzywojennych do powstania „Ładu" w Warszawie. Ci sami twórczy artyści, którzy powołali do życia „Warsztaty Krakowskie", zostawszy profesorami warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych — pobudzili nowoczesny, samodzielny rozwój sztuki zwanej użytkową.

Z pracowni profesorów Kotarbińskiego i Jastrzębowskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wyszli Helena i Stefan Gałkowscy, wynosząc stamtąd doświadczenia jednego czy dwóch pokoleń świadomie nowoczesnych twórców tkanin. Istnienie własnego, polskiego ośrodka i w tej dziedzinie sztuki spełnia jedną z najbardziej podstawowych gwarancji samodzielnego rozwoju, co w krajach o wysokiej kulturze artystycznej znajduje ustawicznie potwierdzenie.

Niewątpliwie Gałkowscy wyszli z doświadczenia swych polskich poprzedników; nie we wszystkim jednak są ich uczniami i kontynuatorami przekazanego im dzieła. Od początku swej twórczości stanęli bowiem na zgoła innych podstawach. Tkanina polska, kilim czy gobelin, w dawniejszym ujęciu działała przede wszystkim dekoracyjnie, oparta o stylizowane motywy ornamentalne, roślinne i inne. Gałkowscy posłużyli się elementami figuratywnymi, przede wszystkim zaś wprowadzili do swych tkanin własne obrazowanie, dając w ten sposób swoje widzenie świata. Tkaniny Gałkowskich, zachowując cechy dekoracyjności działają poprzez elementy formy i barwy traktowane w ten sposób, że wiążą się one całkowicie z płaszczyzną tkaniny. W ten sposób zostaje dopełniony jeden z zasadniczych warunków pojęcia dekoracyjności, który zresztą stosować można i w innych dziedzinach plastycznych. Okres przeszło dwudziestoletniej i bardzo wytężonej pracy Gałkowskich oraz imponujący ilościowo ich dorobek pozwalają na zastanowienie się nad formalnym charakterem ich dzieła oraz nad sposobem ich „obrazowania". Nie zawsze słowo „obrazowanie" określa malowanie „obrazu", gdyż powody jego powstania mogą być różnej natury. Są jednak wypadki, gdy artysta — i to nie tylko malarz — obrazuje swoje wyobrażenia, widzenia, koncepcję czy pojęcia i wtedy zastosowanie słowa „obrazowanie" ułatwia zrozumienie zamiaru artysty.

Odnosi się to przede wszystkim do dzieła Gałkowskich; obrazy oglądane na ich tkaninach nie są przedstawieniami określonych wydarzeń czy motywów wziętych z rzeczywistości, lecz przynoszą wyobrażenia artystów na różne tematy. Tematyka Gałkowskich jest bardzo różnorodna, niekiedy daleka od zwyczajnej rzeczywistości, jak np. „Znaki Zodiaku", „Dno morskie" lub motywy religijne („Boże Narodzenie", „Ostatnia Wieczerza", „Św. Franciszek"), mitologiczne („Pegaz", „Leda z Łabędziem"), bajkowe („Bajka o ośle", „Szaty królewskie") oraz tematy, które stanowią pretekst do rozwiązania obrazu.

Cokolwiek jednak pobudzi Gałkowskich do wykonania dzieła — na-

wet takie tematy, jak np. „Chłopcy w kąpieli", „Święcenie ziela w Morawicy" czy „Rybacy o zmroku" — to nigdy nie daje ono konkretnego przedstawienia faktycznego zdarzenia. Sztuka Gałkowskich opiera się przede wszystkim na wyobrażeniach pobudzonych zazwyczaj ich wyobraźnią. Wyobrażeniowość dominuje i ona narzuca zdecydowany charakter ukształtowaniu dzieła. To nie tylko specyfika technicznych możliwości, jakie stwarza tkanina, wpływa na uproszczenia i budowę formy w dziele Gałkowskich, ale w równej mierze — jeśli nie przede wszystkim — oddziałuje ich twórcza wyobraźnia. Wyobraźnia ta jest całkowicie związana z tym, co nazywamy sztuką nowoczesną i dlatego też dzieło Gałkowskich nosi na sobie piętno naszych czasów.

Niepodobna jednak wiązać sztuki Gałkowskich z jakimś określonym kierunkiem artystycznym, gdyż twórczość ich jest spontaniczna, daleka od wszelkich założeń programowych. Ich koncepcje, niezależnie od faktu realizowania ich w gobelinie, stanowią na tle sztuki polskiej, zwłaszcza w okresie ostatnich przemian, zjawisko całkowicie odrębne. Drogi rozwoju Gałkowskich opierały się w latach czterdziestych na innych założeniach niż wysiłki ówczesnej naszej awangardy, związanej z elementami postkubistycznymi, surrealistycznymi lub wreszcie abstrakcyjnymi.

Czy można sztukę Gałkowskich wiązać z jakimś zjawiskiem artystycznym na zachodzie? Na pewno nie z gobelinem francuskim mimo wspaniałych osiągnięć wielu czołowych artystów współczesnych w tym zakresie. Gobelin Gałkowskich jest po prostu całkowicie różny. Również i wspomniane powyżej kierunki nie wpłynęły bezpośrednio na rozwój obojga polskich artystów. Jedynie wyobrażeniowość Gałkowskich, podporządkująca sobie charakter formy, nasuwa pewne analogie do niektórych dzieł Paula Klee. Nie oznacza to rzecz jasna bezpośredniego czerpania polskich artystów z tej wielkiej twórczości, którą oczywiście musieli znać. Charakter jednak ich formy jest inny. Porównanie z Klee ma jedynie na celu zaznaczenie pewnego podobieństwa w rodzaju kształtowania.

Sztuka Gałkowskich jest zjawiskiem niejednolitym i ulega różnym przeobrażeniom, zależnym od zwyczajnego rozwoju artystycznego. Gobelin Gałkowskich z roku 1945 różni się formalnie od ich dzieł z lat późniejszych. Jest to faktem zupełnie zrozumiałym, jak też i to, że zachodzą również różnice wynikające z indywidualności obojga twórców. O ile charakter gobelinu Gałkowskich, jego rodzaj, tworzywo i styl są niewątpliwie wspólnym dziełem Heleny i Stefana Gałkowskich, to jednak indywidualności ich są różne i dlatego każde z nich wnosi do sztuki swe własne i odmienne elementy. Bogactwo i różnorodność ich indywidualności wzbogaca wydatnie wspólne dzieło. Różnice te zaznaczają się przede wszystkim w wyrazie plastycznym ich dzieła.

Sprawą najbardziej istotną w twórczości Gałkowskich jest stadium

uplastycznienia, ukształtowanie wizji tkwiącej w artystach. Urzeczeni czarownym zjawiskiem świata ich wyobrażeń, skłonni bylibyśmy wierzyć, że są one głównym motorem twórczości Gałkowskich. Opinię taką uzasadnia idealne zespolenie wszystkich elementów w sztuce Gałkowskich. Podnietę do powstania ich dzieła stanowi jednak przede wszystkim wizja plastyczna, świat form i barw, którego układy i stosunki ustalają Gałkowscy wedle swoich założeń, podobnie jak to czyni muzyk utrwalający dźwięki. Ostatnio, przy okazji pokazywania swoich dzieł, pani Helena wypowiedziała o tematyce swoich tkanin słowa, które rzucają właściwe światło na proces twórczy. Otóż temat stanowi dla niej przede wszystkim pretekst dla rozwinięcia pomysłu plastycznego. Równocześnie jednak należy zdradzić tajemnicę, że zarówno pani Helena jak i pan Stefan nie są obojętni na temat i w miarę postępu realizacji dzieła, pogłębiają również i stronę tematyczną, co daje im wiele emocji i radości. Okazuje się więc, że obie sprawy są ze sobą ściśle zespolone.

*

Niełatwo przyjdzie nam ustalić charakter odmiennych osobowości obojga Gałkowskich, a jednak należy podjąć ten trud. Zadanie to jest dość zawiłe, gdyż obok dzieł z ustalonym autorstwem pani Heleny czy pana Stefana, są też gobeliny — i te należą do najznakomitszych — które są wspólnym ich dziełem. Tego procesu twórczego nikt nie odgadnie i zapewne sami artyści nie potrafią określić dokładnie swego współudziału.

Rozpatrując ich dzieło, rozgraniczyć je można na dwa okresy twórczości. Pierwszy przypada na okres od lat okupacji i sięga gdzieś do roku 1955. Do czołowych osiągnięć pana Stefana z tych lat zaliczam: „Bajkę o ośle", „Lajkoniki", „Czarne drzewa I", „Święty Franciszek", „Czarny turniej". Reprezentują one osobisty styl artysty. Opiera się on przede wszystkim na wprowadzeniu do kompozycji figury ludzkiej. W jej traktowaniu znać zdecydowane dążenie artysty do schematycznego ujęcia i wplecenia jej w wątek dekoracyjny. W sensie płaszczyznowości całość tkaniny została idealnie rozwiązana przez artystę; w podziałach przeważa układ symetryczny lub też inny schemat dobrze przemyślany, któremu podporządkowane są drobne elementy przepracowanych motywów w rytmicznym układzie. W schematycznym układzie całości, jak i w budowie drobnych elementów, logicznie i konsekwentnie przeprowadzonej, zdradza Gałkowski swój rodowód z przedwojennego warszawskiego „Ładu", do którego specyficznego stylu nawiązuje. Oczywiście czyni to z wyraźnym piętnem swego indywidualnego wkładu.

Zbliżenie do warszawskiej szkoły widzę w gobelinie „Lajkoniki", a to w kompozycji całej płaszczyzny w klasycznym stylu tej szkoły. „Czarne drzewa" posiadają tak konsekwentne przeprowadzenie struktu-

ralnego rozczłonkowania elementów, że całość wydaje się być całkiem zgeometryzowana. A jednak w układzie zachował się charakter motywu. W ograniczeniu barw do biało-szarych i czarnych oraz w ich zestawieniach uzyskuje artysta surowy i poważny charakter tkaniny.

Odrębne piętno wykazuje tkanina „Procesja" oraz „Święty Franciszek". Zaczyna się w nim czarowne współdziałanie cech przedmiotowego motywu ze światem form i barw. Na pierwszej tkaninie, tj. „Procesji", motyw jest bardzo złożony i rozbudowany; łączy się on całkowicie z różnorodnym układem członów formalnych. Układ jest bardzo przejrzysty, zaznacza się w nim narzucony przez artystę schemat strukturalny. Nie tylko całość jest ściśle rozplanowana, ale również każdy jej człon o specyficznej budowie staje się elementem ogólnej struktury całości, w której spełnia wyznaczoną sobie rolę.

W tkaninie „Procesja" uległ nieoczekiwanie artysta pewnym reminiscencjom wschodnich tkanin (kilimy i perskie dywany). Kompozycja główna, związana z motywem, umieszczona pośrodku, otoczona jest dookoła, tj. na brzegach, pasem jakby wschodniej bordiury, złożonej z dwóch rzędów zrytmizowanych ludzików. Jest to zresztą rzadki wypadek nawiązania przez artystę do obcych wzorów. Wykonany w tym samym czasie gobelin „Święty Franciszek" pozbawiony jest już tradycyjnej bordiury, a obrazowanie jest swobodniejsze.

Czas wreszcie przyjrzeć się wspomnianej już kilkakrotnie strukturze form, jej budowie, zgeometryzowanemu układowi postaci, jak to tu zostało nazwane. Otóż na ostateczne ukształtowanie formy wpływa u Gałkowskich również tworzywo, tj. włókno wełny (nici) wplecione w osnowę. Technika warsztatu (ubijanie grzebykiem) warunkuje specyficzne formy, schematycznie uproszczone, zgeometryzowane, które nie mogą być dowolne, przypadkowe, lecz muszą iść za powtarzającymi się nieustannie ubijanymi i następującymi kolejno dalszymi wątkami na osnowie. Przejęcie się artysty istotą warsztatu jest jedną z podstaw tkanin Gałkowskich. Toteż dopiero zrealizowana na warsztacie tkanina daje pełnię ich dzieła. Projekty — pokazane również i na wystawach — stanowią jedynie wprowadzenie do dzieła.

Gałkowski, artysta na wskróś nowoczesny, świadomie podejmuje niekiedy spotkanie z tradycją. Dowodem tego jest gobelin „Turniej" z figurami rycerzy w pełnym rynsztunku na koniach. Podnietą dla niego była słynna tkanina z dziejami Wilhelma Zdobywcy z Bayeux (koniec wieku XI), a może nawet piękne obrazy bitewne Ucella. Gałkowski swoim ujęciem jest bliższy przedstawieniom rycerzy z Bayeux, lecz zdaje się bawić formą, wyzyskując motyw dla celów dekoracyjnych i budowy całości.

*

Niepodobna mówić o gobelinach pani Heleny nie poruszając tych samych podstawowych założeń, które poprzednio zostały już obszernie wyjaśnione. A jednak należałoby podkreślić pewne różnice w indywidualności artystycznej małżonki Stefana Gałkowskiego, zwłaszcza że zaznaczają się one w zakresie samej inwencji. Wydaje się, że w tematyce pani Heleny jest więcej ludowości, a może i silniejszy związek z rzeczywistością. Sama artystka wiąże „Święcenie ziela" z Morawicą, tj. z podkrakowską barwną i bujną wsią, gdzie się urodziła, a potem jako młoda mężatka znalazła wraz z mężem schronienie w czasie okupacji. Oczywiście te zewnętrzne fakty nie oddziałały na sposób przeżycia artystycznego, które opiera się, tak samo jak u pana Stefana, na wyobrażeniowości.

Natomiast w rodzaju koncepcji formalnej zachodzą pewne istotne różnice. Gobeliny Heleny Gałkowskiej są bardziej oddalone od stylu warszawskiego „Ładu"; zaznacza się to zwłaszcza w gobelinie „Boże Narodzenie". Tkanina ta, płaszczyznowo idealnie rozwiązana, złożona jest z elementów figuralnych ściśle z płaszczyzną związanych, pozbawionych linearności i — co bardzo istotne — bardziej do siebie zbliżonych, jakby dla uniknięcia hieratycznego trwania w schematycznym układzie. Ważne jest również i to, że artystka różnicuje bardziej kontrastowo wielkości poszczególnych elementów. Czyni to w tym pierwszym okresie rozwojowym inaczej niż pan Stefan, który wówczas operował bardziej jednolitymi elementami. Pani Helena natomiast wprowadza — zwłaszcza w partiach centralnych — większe figury, zachowując oczywiście znamiona stylowe właściwe ich wspólnej twórczości. Obok tych figur centralnych i pomiędzy nimi, całe partie tkanin zapełnia drobniejszymi elementami formalnymi, związanymi z motywem.

Wprowadzenie większych figur w inwencji pani Heleny wydaje się być pierwszym pomysłem wyłamania się z ustalonego stylu przedwojennej szkoły warszawskiej. Artystka pogłębia tę intuicję w późniejszym gobelinie „Wiosna", aż wreszcie uzyskuje pełnię dojrzałości w gobelinie „Ostatnia Wieczerza". Gobelin ten jest wspólnym dziełem obojga małżonków. Zadanie, jakie podjęli było trudne i niebezpieczne, zwłaszcza w aktualnej dobie przewagi sztuki bezprzedmiotowej. Umieszczenie w wieczerniku zgrupowanych przy stole postaci w hieratycznych pozach na neutralnej płaszczyźnie — sprawia wrażenie oddalenia tych postaci od rzeczywistości i przenosi je jakby w sferę abstrakcji, co również przyczynia się do pogłębienia przeżycia emocjonalnego.

Odtąd twórczość Gałkowskich, czy to w pracach indywidualnych czy też wspólnych, zaznaczać się będzie dwojaką problematyką. Będzie to kompozycja figuralna, złożona z większych postaci i bogato rozczłonkowana, związana z ściśle określoną tematyką i związana również z drugą tendencją, pozostającą w bliższym związku z ich pierwotnym stylem, o formach zbudowanych z elementów geometryzowanych o wy-

raźnej strukturze. Łączy się z tym również element wyobrażeniowy, który prowadzi do przeinaczenia świata, stanowiącego bodziec dla wizji artysty. Do tej grupy zaliczam: Stefana Gałkowskiego — „Uczta Heliogabala", „Drwale", „Żółty teatr", „Przechodnie"; Heleny Gałkowskiej — „Chłopcy w kąpieli", oraz wspólne dzieło Gałkowskich — „Ludzie Ptaki". Od dawnego stylu odbiegają gobeliny o wyraźnej tematyce i kompozycjach wielkopostaciowych: „Rybacy I", „Rybaczki II", „Teatr".

*

W roku 1961 mieli Gałkowscy dużą wystawę swoich dzieł w warszawskiej Zachęcie (CBWA + ZPAP) i od tego czasu nie pojawiały się na wystawach żadne nowe ich dzieła. Chodziły tylko słuchy o sukcesach zagranicznych naszych artystów, o złotym medalu na wystawie w Monachium. A tymczasem Gałkowscy w zaciszu swego mieszkania pracowali. Dorobek ich ostatnich lat jest ogromny, i to nie tylko ilościowo; równocześnie skonstatować należy nowe przemiany w ich twórczości. Przemiany te nie są zasadniczej natury, lecz w oparciu o dotychczasowy dorobek styl ich jakby okrzepł, przybrał na sile i na monumentalności. Pojawiły się w nim również nowe, nieznane pierwiastki.

Z dzieł Stefana Gałkowskiego podziwiam najbardziej tkaninę pt. „Potop" (znacznych rozmiarów 240 × 360 cm). Stanowi ona jakby spełnienie wszystkich dotychczasowych zamierzeń artysty i jest dziełem zespolonym w jednolitą całość, tak że można do niego zastosować powiedzenie przyjęte przez historyków sztuki: „nic w nim ująć ani nic w nim dodać nie należy". Powiedzenie takie usprawiedliwia przede wszystkim jednolitość koncepcji o własnym wyrazie, związanej z nowoczesną problematyką. Gałkowski mistrzowsko konstruuje swe formy zarówno w poszczególnych członach kompozycji jak i w całości dzieła. Kompozycja całości nie jest oschła ani schematyczna, polega na umiejętnym, pozornie dowolnym równoważeniu głównych członów przez ich przeciwstawienia i zestawienia na płaszczyźnie.

W pięknym układzie formalnym można odczytać aluzję do motywów przedmiotowych; są one urzekające w swej prostej i przykuwającej sile wyobrażenia. Sprawa ta usuwa się jednak na plan dalszy wobec pięknej wymowy formy i barwy.

Gobelinem również tej klasy jest „Najazd Centaurów", tkanina wyróżniająca się szczególnym charakterem. Zdaje się w niej panować poruszenie, jakiś rytm przestrzenny. Wrażenie to uzyskał artysta przez bliższe powiązanie poszczególnych grup, jak również przez sposoby techniczne, tj. układem barwnych włókien.

Natomiast „Sąd Salomona" wyróżnia się znaczną monumentalnością mimo dużej ilości figur, rozmieszczonych na płaszczyźnie. Postacie

pana Stefana są większe niż w dawniejszych jego tkaninach i wszystkie zachowują tę samą wielkość. Jak zawsze — artysta kładzie duży nacisk na strukturę budowy każdej formy, tj. w tym wypadku postaci. W strukturze formy uzyskuje Gałkowski dużą różnorodność, mimo że w wielu wypadkach posługuje się podobnym układem poziomych linii. W umiejętności i sile budowania struktury form widzę odmienność koncepcji pana Stefana w porównaniu z równoległą twórczością jego małżonki.

*

Ale i Helena Gałkowska wykazać się może ostatnio wielkim wysiłkiem — i mimo wspólnych założeń — własnym wkładem do sztuki. Tkanina „Niobe" urzeka przede wszystkim zestawem barw różu i szarości, płynną falistą kompozycją wiążącą wszystkie postacie w różnych układach, ułożonych wzdłuż i w poprzek kompozycji. Artystka akcentuje również strukturę formy, ale jest ona bardziej lekka i zwiewna, podporządkowana ogólnemu zrytmizowaniu. Wiem, że artystka włożyła w tę kompozycję wiele treści i każda z postaci przekazuje nam ogniwo tragedii, przez którą przeszła Niobe. Kompozycja ta przyciąga oko przede wszystkim nieprzeciętnym pięknem układu form i barw; każdy z elementów zachwyca, ale najdłużej zatrzymuje się widz przy rozpatrywaniu przemyślanego rozwiązania całej kompozycji.

„Rzeź niewiniątek" jest równie monumentalna, jak ostatnia tkanina pana Stefana, i zbliżona również dążeniem do opracowania struktury formy. W koncepcji pani Heleny silniejsza jest chęć narracji, dramatyzowania akcji przez większe stłoczenie postaci, a przede wszystkim przez połączenie wszystkich wątków na jednym planie, co daje w rezultacie dalekie od rzeczywistości wyobrażenie o danym wydarzeniu. W ten sposób uzyskała artystka spotęgowanie przeżycia emocjonalnego. Podobnie można też scharakteryzować gobelin „Daniel w lwiej jamie".

Natomiast „Potop" Gałkowskiej zaskakuje potężną ekspresją, spowodowaną dynamicznym, kontrastowym układem syntetycznych płaszczyzn; pomiędzy nimi rozmieszczone są drobne postacie ludzi i zwierząt, występujące jednak w większych zespołach. „Potop" w koncepcji Gałkowskiej różni się zasadniczo od znanego nam gobelinu jej małżonka. Obie koncepcje są w pełni twórcze i wyrastają — jak całe ich dzieło — ponad konwencje zwyczajne dla tkanin.

Tkaniny Gałkowskich posiadają dla historii sztuki polskiej szczególne znaczenie.

*

Z tego, co powiedziano powyżej, powstaje — może nieoczekiwane — zapytanie, o miejsce dla tkanin Gałkowskich w naszym życiu, tj. o ich przeznaczenie i funkcję, które mogą spełniać w naszej rzeczywistości. Popularne do niedawna tkaniny wschodnie, zwłaszcza słynne dywany perskie, mają charakter wybitnie dekoracyjny, a wzór ich podpada pod kategorie sztuki abstrakcyjnej. Niektóre z nich, tzw. modlitewniki służyły pobożnym do odprawiania modłów. Czy w ich elementach abstrakcyjnych nie jest ukryty głębszy sens, który dla człowieka zachodu jest nieczytelny?

Sztuka zachodu posiada w swej tradycji wiele pięknych przejawów w zakresie tkaniny i to zarówno w typie dekoracyjnym jak też i przedstawieniowym, z rozbudowanymi kompozycjami wielofigurowymi. W średniowieczu słynne gobeliny francuskie znajdowały miejsce w kościołach, w renesansie Rafael wykonywał kartony do tapiserii. Fakty te są dostatecznie znane, zwłaszcza w Polsce, gdzie piękne arrasy zdobią komnaty wawelskie.

Powstaje kwestia autorstwa; gobelin był zazwyczaj dziełem kilku artystów, autora koncepcji, względnie już samej kompozycji przedstawienia, a wykonawstwo na warsztacie przypadało nieraz niejednemu artyście. W wypadku Gałkowskich artyści są całkowicie autorami swego gobelinu, stąd użyto tu określenia o autonomicznej dziedzinie twórczości przy rozważaniach na temat znaczenia ich tkanin.

W gobelinach Gałkowskich ważną komponentę stanowi treść przedstawień, a przede wszystkim ich koncepcja, nosząca na sobie piętno ich osobowości. Koncepcja artystyczna Gałkowskich jest tym czynnikiem, który decyduje o znaczeniu ich dzieła, powoduje, że widz odbiera pełnię przeżycia, sumę treści artystycznych z wszystkimi elementami estetycznymi, plastycznymi, emocjonalnymi, intelektualnymi itd., podobnie do tych przeżyć, jakie odbiera wobec obrazu malowanego lub rzeźby.

Obrazy i rzeźby treści religijnej ustawiano od dawna w kościołach i na ołtarzach, czy podobnego zadania nie może pełnić gobelin Gałkowskich o treści religijnej? „Ostatnia Wieczerza" może wisieć nad płytą ołtarzową i zastępować obraz lub rzeźbę.

Helena Blum

WŚRÓD PUBLIKACJI FILOZOFICZNYCH

SOKRATES

Jest to bodaj jedyny tego rodzaju przypadek w historii filozofii: oto problemem staje się nie tylko zrozumienie i interpretacja doktryny, lecz — najpierw i przede wszystkim — sam filozof. Sokratesa i jego naukę znamy z różnych źródeł pisanych. Ale żadne z nich nie pochodzi bezpośrednio od niego samego. Ponieważ zaś każde z nich maluje go inaczej, niełatwo dociec, kóre jest najbardziej wiarygodne. Wiemy oczywiście, że trzeba wziąć poprawkę na komizm i złośliwą satyrę, gdy czytamy na przykład *Chmury* Arystofanesa. Ale co zrobić z Ksenofontem i Platonem? Czy wierzyć raczej pierwszemu, dlatego, że był mniej genialny i nie miał tyle do powiedzenia od siebie co Platon, (a wobec tego mógłby wierniej spisywać autentyczne wypowiedzi Sokratesa) — czy też przeciwnie, zdać się na kompetencje, wielkość i — co nie najmniej ważne — uczniowską miłość Platona, pamiętając w dodatku o przestrodze Russella, że „relacja człowieka niemądrego o tym, co mówił człowiek mądry, nigdy nie jest wierna, ponieważ nieświadomie przekłada on to, co słyszał, na coś takiego, co jest w stanie zrozumieć"? [1] Tylko że wtedy trzeba się liczyć z podstawową i niekiedy nie dającą się przezwyciężyć trudnością oddzielenia tego, co u Platona czysto platońskie, od tego, co pochodzi z pewnością od Sokratesa.

Całe to zagadnienie nie byłoby tak ważne, gdyby nie chodziło właśnie o Sokratesa. Jego stanowisko w rozwoju filozofii europejskiej jest tak kluczowe, tak istotne dla zrozumienia tego, co było przed nim i po nim — aż do naszych czasów włącznie, że rekonstrukcja jego poglądów, zarówno z historyczno-filozoficznych, jak i systematycznych względów, jest sprawą zasadniczą. Tym bardziej, że poglądy te są najczystszym wcieleniem postawy racjonalistycznej i intelektualistycznej, która zawsze stanowiła jeden z podstawowych biegunów myśli europejskiej. Nie można zgłosić akcesu do etycznego racjonalizmu, nie składając w duchu przysięgi wierności Sokratesowi — i nie można temu racjonalizmowi się przeciwstawić, nie uczyniwszy przedtem z Sokratesa wroga nr 1. A wreszcie, na gruncie tradycji europejskiej imię Sokratesa zostało najściślej sprzęgnięte, jeśli nie wręcz utożsamione, z ideałem filozofa i mędrca, skoro więc ktoś chce ten ideał na nowo utwierdzić albo go zreformować, znów musi rekonstruować lub burzyć w nas obraz Sokratesa. Jak w refleksji nad najbardziej zasadniczymi problemami filozofii musimy nie-

---

1 B. Russel, *History of Western Philosophy*, 3 wyd. 1948, s. 102—103; cyt. za: I. Krońska, *Sokrates*, Warszawa, 1964, s.16

uchronnie cofać się aż do Platona, tak z równą koniecznością musimy dojść aż do Sokratesa, gdy zaczynamy zastanawiać się nad właściwym „modelem" filozofa.

Czy jednak Sokrates — „wzór filozofa" pokrywa się bez reszty z „prawdziwym", historycznym Sokratesem? Każda epoka konstruuje swój własny ideał filozofii — i filozofa. Jeśli utożsamia go z Sokratesem, to czy nie dzieje się to na zasadzie czysto werbalnego skojarzenia? Gdy usiłujemy odpowiedzieć na pytanie, jaki był naprawdę historyczny Sokrates, stajemy bezradni. Zamiast jednego — człowieka z krwi i kości, staje albo cały szereg nakładających się mniej lub bardziej na siebie postaci, albo jakiś twór wydumany i bezcielesny, tak idealny, że niemożliwe, by był rzeczywisty. Przedzierając się przez gąszcz rozmaitych rekonstrukcji i interpretacji, odrzucając obrazy i teksty późniejsze (czy przez to zresztą mniej wierne?), możemy zbliżyć się oczywiście do źródeł przynajmniej chronologicznie najbliższych historycznej osobowości Sokratesa. Świadomie zostawiamy po drodze Sokratesów modelowanych na miarę potrzeb kolejnych etapów rozwoju filozofii. Wtedy jednak zaczyna się trudność wspomniana na początku: trudność „przebicia" się przez świadectwo Platona i Ksenofonta. I tu trzeba dokonać ostatecznego wyboru.

Irena Krońska, autorka pięknej, niedawno wydanej książki o Sokratesie, zaufała w zasadzie Platonowi, choć oczywiście uwzględnia także przekaz Ksenofonta i inne źródła, w szczególności zaś poddaje analizie doktryny innych bezpośrednich uczniów filozofa, przyjmując iż właśnie od niego pochodzić może to, co w nich wspólne[2]. Równocześnie stara się możliwie najdokładniej wniknąć w ducha epoki Sokratesa, wziąć pod uwagę wielorakie czynniki, które ją uwarunkowały oraz zrozumieć nurtujące ją problemy i niepokoje. Szczególną uwagę zwraca przy tym na czynniki polityczne i społeczne. W rezultacie Sokrates pokazany w tak zakreślonym tle bogaci się o szereg cech warunkowanych konkretną sytuacją historyczną, a przez to samo, choć w dalszym ciągu jest tylko wynikiem rekonstrukcji, nabiera barw życia i zbliża się niewątpliwie do „prawdziwej" postaci. Zwłaszcza konflikty polityczne epoki, w które Sokrates — i jako obywatel Aten i jako filozof nauczający i wychowawca — musiał być uwikłany, pozwalają lepiej zrozumieć jego postawę, która musiała znaleźć swój ostateczny, najbardziej dramatyczny kształt w czasie procesu i w obliczu śmierci.

---

[2] Irena Krońska, *Sokrates*, Warszawa, 1964, Wiedza Powszechna (Seria „Myśli i Ludzie"), s. 240, zł 15. Książka składa się z następujących rozdziałów: Świadectwa o Sokratesie, Żywot Sokratesa, Proces Sokratesa, skazanie, śmierć, Nauka Sokratesa, Sokrates w tradycyji. Druga część książki zawiera wybór pism o Sokratesie (Platona, Ksenofonta, Arystofanesa, Diogenesa Laertiosa, Plutarcha) oraz Skorowidz autorów i postaci starożytnych.

Młody Sokrates związany był — wedle Krońskiej — z demokratycznym stronnictwem Peryklesa i inspirowanym przezeń ruchem oświeceniowym. Do jego przyjaciół i uczniów należał szereg ludzi, kórzy w najbliższej przyszłości odegrać mieli wybitną, choć niestety nie zawsze pozytywną rolę w państwie, między innymi Alkibiades, Kriton, Kritiasz, Charmides i inni. W swych poglądach politycznych Sokrates skłaniał się niewątpliwie ku demokracji. Ale czasy są niespokojne i burzliwe. Klęski ponoszone przez Ateny w wojnie peloponeskiej każą szukać winnych. Odbywają się procesy, kończące się nierzadko wyrokami śmierci. Sokrates nie zawsze mógł się zgodzić z werdyktem sędziów. Tak było w wypadku procesu hermokopidów, zakończonego wyrokiem śmierci na Alkibiadesa, tak było także w procesie dowódców spod Arginuz, w którym Sokrates, jako jedyny spośród sędziów, głosował przeciwko wnioskowi o karę śmierci. Krońska przypuszcza, że zmienność nastrojów w partii rządzącej i niesprawiedliwość niektórych jej poczynań, musiały zrazić Sokratesa do demokracji. Ale — jak się okaże — także demokrację do Sokratesa. Gdy w roku 404 dochodzą do władzy oligarchowie, w ich szeregach znajdą się dawni uczniowie Sokratesa — Charmides i Kritiasz, którzy odznaczyć się mieli największym okrucieństwem wobec swych politycznych przeciwników. Szaleje terror, mnożą się egzekucje, następuje deportacja prawie wszystkich Ateńczyków — z wyjątkiem trzech tysięcy — do Pireusu, pod ścisłą kontrolę władz. Są dowody na to, że Sokrates nie zgadza się z postępowaniem oligarchów a nawet mu się przeciwstawia, należy jednak do tych, którym pozwolono zostać w Atenach. Gdy w roku 403 zostanie restytuowana demokracja, prawdopodobnie Sokrates nie będzie dla niej człowiekiem całkowicie „czystym" politycznie. Mimo, że sam chyba na pewno stanął całkowicie po jej stronie.

Jedną z cech książki Ireny Krońskiej, godnych szczególnie podkreślenia, jest jej obiektywizm w przedstawieniu wartości demokracji ateńskiej i uznanie dla niej, przy równoczesnej sympatii, jeśli nie po prostu miłości, do osoby Sokratesa. Ale też dopiero w takim ujęciu rysuje się prawdziwa tragedia filozofa. Nie jest przypadkiem, że Hegel rzucił tyle światła na sam problem tragiczności właśnie przy omawianiu losu Sokratesa: „Prawdziwy tragizm zachodzi tylko tam, gdzie po obu stronach znajdują się siły etyczne i siły te popadają w kolizję. [...] Na tym właśnie polega los etycznie tragiczny, że jedno prawo występuje przeciw innemu prawu; i nie jest tak, jakoby tylko jedno było prawem, a drugie bezprawiem, ale każde z nich jest prawem; jedno jest przeciwstawne drugiemu i jedno rozbija się o drugie, ale przy tym oba ponoszą klęskę i oba też są wzajemnie wobec siebie usprawiedliwione"[3]. Analiza Hegla

---

[3] G. W. Hegel, *Sokrates i los tragiczny*, tłum I. Krońska, w: T. Kroński, *Hegel*, Warszawa 1962, Wiedza Powszechna (Seria „Myśli i Ludzie").

idzie głębiej, ale zwróćmy uwagę choćby tylko na to: Sokrates miał swoje racje indywidualne, których musiał bronić stanowczo przed sądem. Jest rzeczą oczywistą, że był niewinny, wobec tego wyrok skazujący go na śmierć był niesłuszny. Mimo to filozof poddaje się werdyktowi sędziów. Uznał ich prawo, które było zresztą prawem demokracji. Nie mamy żadnych powodów, by przypuścić, że uznanie to było wynikiem jedynie formalistycznego szacunku dla prawa „jako takiego", tego w pewnym sensie beznadziejnego szacunku, wyrażającego się najdobitniej w formule *dura lex sed lex*. Przeciwnie, możemy przypuszczać, że gdyby sąd nad sobą uznał był za bezprawie, zachowałby się zgodnie ze swym przekonaniem i postąpił jakoś analogicznie jak wówczas, gdy oligarchowie kazali mu aresztować Leona z Salaminy: „A kiedy przyszła oligarchia, to znowu tych Trzydziestu posłało po mnie, żebym razem z czterema innymi przyszedł do nich, do Okrągłego Domu, i kazali mi dostawić Leona Salamińczyka. Mieli go stracić. Oni przecież mnóstwo takich poleceń wydawali różnym ludziom, żeby mieć jak najwięcej współwinnych. Wtedy ja nie słowem, ale czynem dowiodłem, że mi na śmierci zależy, przepraszam, ale... ani tyle, ażeby niczego bezbożnego ani nieuczciwego nie zrobić, na tym mi tylko zależy i koniec. Mnie też tamten rząd nie przestraszył, chociaż taki był silny, żebym miał aż coś nieuczciwego popełnić; toteż kiedyśmy z Okrągłego Domu wyszli, to tamci czterej puścili się zaraz do Salaminy i dostawili Leona, a ja poszedłem prosto do domu. I pewnie byłbym za to śmierć poniósł, gdyby się ów rząd w krótki czas potem nie był rozwiązał" (*Obrona Sokratesa*, 32 CD).

Wybierając śmierć Sokrates jeszcze bardziej „dowartościował" prawo, które było podstawą jego skazania. Podniósłszy je do poziomu swoich własnych racji, by prawo to im przeciwstawić, zacisnął do końca tragiczny węzeł swego losu. Wybrał go sam, a raczej: wybierał go do ostatniej chwili, argumentując za koniecznością poddania się prawu gdy jeszcze było możliwe zaprzeczenie mu i skorzystanie — w konsekwencji — z propozycji ucieczki. Te same prawa ojczyste, które szanował jak matkę i ojca, które go „zrodziły, wychowały, wykształciły, obsypały wszelkimi dobrami...", te same prawa skazały go na śmierć. Wierność im utożsamia z wiernością sobie. Platońska *Obrona Sokratesa* jest przede wszystkim obroną racji indywidualnych filozofa i obywatela, *Kriton* — obroną prawa. Jedne i drugie posiadają wartość bezwzględną, która zmusza do tego, by równocześnie im się poddać. Konflikt między nimi z konieczności oznacza śmierć. Ale równocześnie i w sposób równie konieczny — śmierć na miarę niezwykłą. I niezwykłą nieśmiertelność.

---

s. 182—183. Ta sama myśl znajdzie się także u Maxa S c h e l e r a, w jego rozprawie *O zjawisku tragiczności:* byłoby rzeczą bardzo interesującą zastanowić się nad losem Sokratesa biorąc pod uwagę te momenty tragiczności, które w swej analizie wydobył Scheler.

Należy sądzić, że jeśli Sokrates był kiedykolwiek przekonany o wartości demokratycznych praw ateńskich, to szacunek do nich zachował nadal i że sam do końca (a więc inaczej niż twierdzi Krońska) pozostał demokratą. Inaczej trudno by przyszło wytłumaczyć, dlaczego tak zaciekły demokrata jak Lizjasz pisze bezinteresownie *Obronę* Sokratesa[4]. Z drugiej strony, obiektywne wartości demokracji, która nastąpiła po rządach oligarchii, były tak oczywiste, że pisał o nich z uznaniem nawet Plato, zdecydowany przecież przeciwnik ustroju demokratycznego[5]. Cokolwiek mógłby Sokrates zarzucić nowemu porządkowi, na pewno nie był mniej obiektywny od Platona.

Obrona Sokratesa-demokraty ma oczywiście sens o tyle tylko, o ile przyjmie się założenie o jego czynnym uwikłaniu w rozgrywki polityczne, które wówczas miały miejsce. Takiemu ujęciu można przecież przeciwstawić Sokratesa-mędrca, obojętnego, a przynajmniej względnie obojętnego na wydarzenia polityczne, zachowującego postawę wierności swym własnym, indywidualnym ideałom, które zresztą nie stały bynajmniej w kolizji z pojawiającą się od czasu do czasu potrzebą czynnej służby ojczyźnie. Widzieliśmy, że Sokrates potrafił powiedzieć „nie" zarówno demokratom jak i oligarchom — i zrobić to, co w danym wypadku uznał za słuszne, bez liczenia się z konsekwencjami. A jeśli nawet polityczne było tło procesu (a takie być musiało, bo Sokrates był wychowawcą, a wychowywanie uznawano zawsze za czynność nieobojętną politycznie), to i tak można by bronić poglądu, że bezpośredniego i osobistego angażowania się w rozgrywki stronnictw nie uznawał za właściwe dla swojej działalności.

Jakkolwiek by było, jest rzeczą pewną, że cele swego powołania i działania Sokrates widział w nauczaniu i wychowywaniu. Gdyby brać rzecz powierzchownie, można by go bez trudu zaliczyć do sofistów, którzy precyzowali identyczny program. Nic bardziej fałszywego. Chodzi o to, że w różny sposób można nauczać i wychowywać. Sokrates nigdy nie był relatywistą i nigdy nie podważał niczyich poglądów, jeśli to nie miałoby służyć prawdzie. Wierzył, że ona istnieje, że jest obiektywna i bezwzględnie ważna, że posiada wartość „sama w sobie", a nie, że jej miarą jest człowiek. Jest i inna różnica. Być może, młody Sokrates dzielił z sofistami przekonanie, że w zasadzie każdego można wszystkiego nauczyć. Także cnoty. Ale, jak przekonywająco wykazuje Krońska, z biegiem lat dochodził do konieczności ograniczenia tej tezy. Naprawdę nie ma nauczycieli cnoty. A także nauczycieli dobrego rządzenia państwem. „Dzielność to może jest coś takiego, czego uczyć nie można" —

---

[4] Por. T. Sinko, *Literatura grecka*, t. I, cz. 2, Kraków 1932, s. 460. I. Krońska pisze o pamflecie Polikratesa na Sokratesa, nie wspomina jednak o *Obronie* Lizjasza, która przeciw temu pamfletowi była skierowana.

[5] Zob. *List VII*, 325 AC, cytowany przez Krońską na s. 52—53

powie w *Menonie*. Autorka widzi w tym stanowisku przejaw pewnego antydemokratycznego elitaryzmu. A równocześnie zwraca uwagę, że współbrzmi ono zgodnie zarówno z zasadą „wiem, że nic nie wiem", jak i z postulatem opierania wszystkiego na indywidualnej samowiedzy. Jednakże ona — zdaniem Krońskiej — jest u Sokratesa w gruncie rzeczy bezpłodna, choć tak zasadnicza. Prawda, która ma się ukazywać w świetle owej samowiedzy, winna być obiektywna, pewna i bezwzględnie obowiązująca. Tymczasem Sokrates niczego takiego nie znajduje. Jego samowiedza, tak samo jak jego *daimonion*, odwodzący zawsze od tego, co w pewnych wypadkach ma zamiar czynić, ale nie skłaniający do czegokolwiek innego, ma charakter negatywny; obala przekonania fałszywe lecz nie doprowadza do samej prawdy. „Taką wiedzę chyba tylko bóg posiada, a ludzka mądrość mało co jest warta albo nic" (*Obrona*, 23 A).

Oto bodaj najciekawszy, ale zarazem i najbardziej dyskusyjny punkt rekonstrukcji Sokratesa zaprezentowanej przez I. Krońską. Punkt ważny, bo otwierający drogę do interpretacji zarówno ściśle racjonalnych jak i irracjonalnych elementów jego doktryny.

Jest rzeczą niewątpliwą i dostatecznie udokumentowaną, że Sokrates w dziedzinie etyki był racjonalistą — i to racjonalistą skrajnym. Ten, kto świadomie popełnia zło jest w jego oczach lepszy od tego, co nieświadomie czyni dobrze. Racjonalistyczna i intelektualistyczna zasada samowiedzy wyraża się także — w swej postaci granicznej — w sformułowaniu „wiem, że nie wiem". Opuszczam tu świadomie słówko „nic", gdyż wydaje się ono wykrzywiać właściwą intencję wypowiedzi Sokratesa, przeginając ją w kierunku wyraźnie agnostycznym. Jak wynika z tekstu *Obrony* nie twierdzi on, iż wie, że nigdy niczego nie wie, lecz że zdaje sobie sprawę ze swojej niewiedzy wtedy, gdy istotnie nie wie[6]. Chodzi więc o świadomość niewiedzy, ta świadomość zaś, a nie zakres samej niewiedzy decyduje o mądrości. Tak właśnie zinterpretował Sokrates orzeczenie wyroczni delfickiej, gdy ta na pytanie Chajrefonta odpowiedziała, że Sokrates jest najmędrszym spośród ludzi. „Więc może o tę właśnie odrobinę jestem od niego mądrzejszy, że jak czego nie wiem, to i nie myślę że wiem"[7]. Przy takim ujęciu nie jest wykluczona pozytywna wiedza o czymś innym niż własna niewiedza. To prawda, że w wielu dialogach Platona — i to tych niewątpliwie „sokratycznych" — Sokrates nie dochodzi do ostatecznych, rozstrzygających definicji przedmiotów dyskusji. Ale zwróćmy uwagę, że czasem dialog jest tak „podprowadzony" pod końcową odpowiedź, że — jak się zdaje (może złudnie?) — wystarczy chwila namysłu, by ją wydobyć. Chyba tak jest — dla przykładu — chociażby

[6] Dlatego nie mogę zgodzić się w pełni ze sformułowaniem i interpretacją tej zasady w ujęciu Krońskiej (por. s. 27—28 Sokratesa).

[7] Platon, *Obrona Sokratesa*, 21 D

w *Eutyfronie* czy *Lyzisie*. Poza tym, jakże częste są definicje sformułowane na marginesie wywodu głównego, poszukującego właściwego określenia zasadniczego przedmiotu dialogu; wystarczy tu wskazać na *Państwo*. Wreszcie, niekiedy ten sam temat powtarza się w różnych dialogach, przy czym w jednych jest zaczęty w innych rozwijany i doprecyzowywany do końca. Tak problem miłości na przykład pojawia się w *Charmidesie* i *Lyzisie*, by znaleźć swe rozwiązanie w *Uczcie* i *Fajdrosie*, a problem piękna, zaczęty w *Hippiaszu Większym*, zostanie rozstrzygnięty (przynajmniej w ogólnych zarysach) w *Uczcie* i *Filebie*. Ale Krońska odpowie, że tam, gdzie pojawia się rozwiązanie, mamy już myśl Platona, nie Sokratesa (por. s. 86). Być może, ale z tego nie wynika, by Sokrates nie miał na te tematy nic pozytywnego do powiedzenia od siebie.

Ostatecznie więc broniłbym tezy, że mądrość Sokratesa polega na trzech uświadomieniach: 1. świadomość własnej wiedzy, gdy wie — choć to, co wie, zawsze gotów był poddać w wątpliwość w imię pełniejszego szukania prawdy, 2. świadomość niewiedzy, gdy nie wie, wreszcie 3. świadomość niedoskonałości i ograniczoności wiedzy racjonalnej, niedoskonałości, która może być przezwyciężona przez jakiś rodzaj oświecenia boskiego (*daimonion*). Głos *daimoniona* był zawsze negatywny, odwodzący, nie ma jednak powodu sądzić, by wszelkie „oświecenie" miało ten charakter. Wydaje się natomiast, że przyjść ono może tylko wtedy, gdy zawodzi „zwykła", naturalna wiedza pozytywna i gdy jedyną wiedzą, jaka zostaje, jest ów graniczny przypadek świadomości niewiedzy. Wszystko to nie zubaża bynajmniej racjonalizmu i intelektualizmu u Sokratesa, lecz raczej wzmacnia go o moment poznania jego granic, bogaci o możliwość otwarcia na tajemnicę.

Wspomnieliśmy, że różne są możliwości rekonstrukcji Sokratesa. Nie mając tych kompetencji, które posiada Irena Krońska, nie mogę jej rekonstrukcji przeciwstawić mojej. Ale gdybym swoją miał, to szłaby ona chyba w tym właśnie kierunku, który starałem się przed chwilą naszkicować. Znaczy to, że w dużym stopniu zaufałbym także platońskim obrazom Sokratesa z *Uczty*, *Fajdrosa* i *Fedona*.

Na tym niech wolno będzie zakończyć te luźne i niezbyt poskładane myśli wokół Sokratesa i pięknej książki o Sokratesie. Książki, której odkrywczości i szlachetnej trosce o możliwie najbardziej racjonalną, a więc i najbardziej prawdziwą rekonstrukcję postaci Sokratesa, na pewno nie zaszkodzi nieśmiała polemika tej recenzji.

Władysław Stróżewski

SOMMAIRE

Spis ilustracji



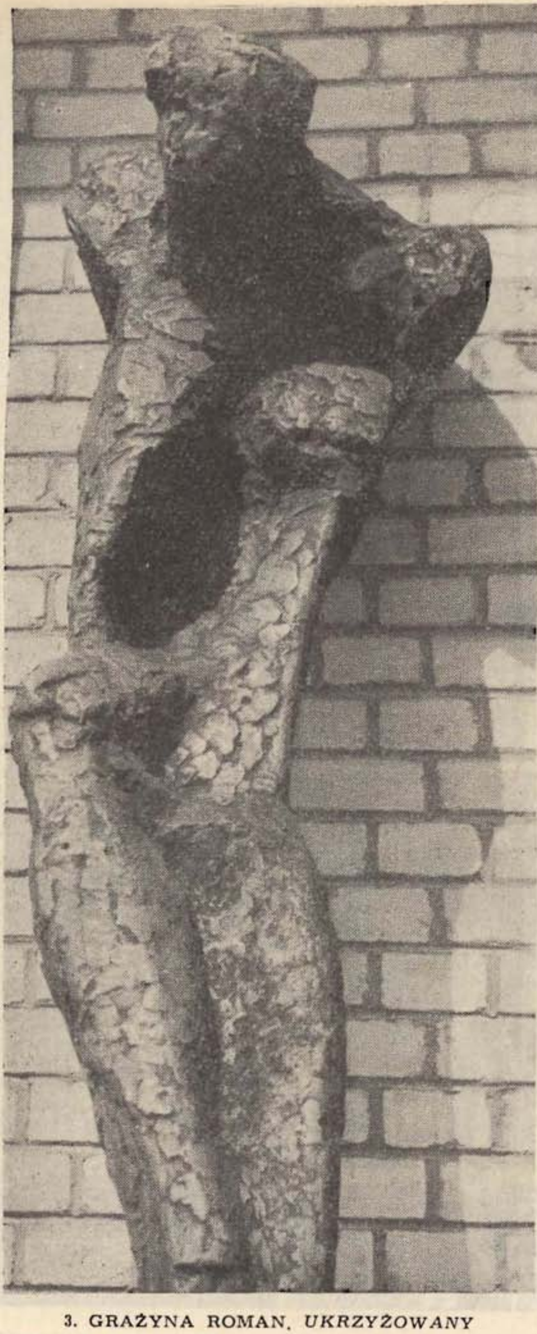
1. KOŚCIÓŁ W RZEPIENNIKU STRZYŻEWSKIM

Foto T. Chrzanowski

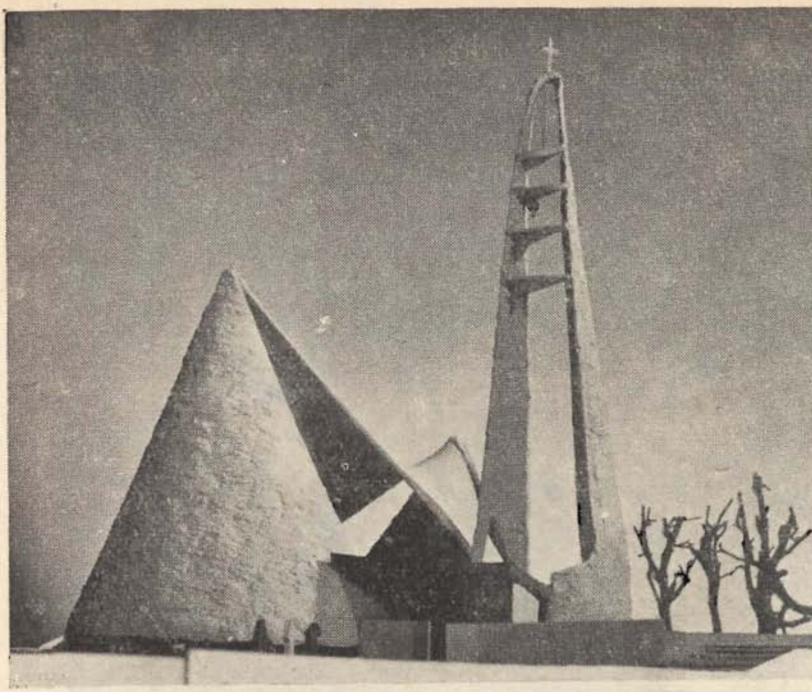


2, KOŚCIOŁ W ROJU

Foto T. Chrzanowski



3. GRAŻYNA ROMAN, *UKRZYŻOWANY*
Foto W. Surowiecki



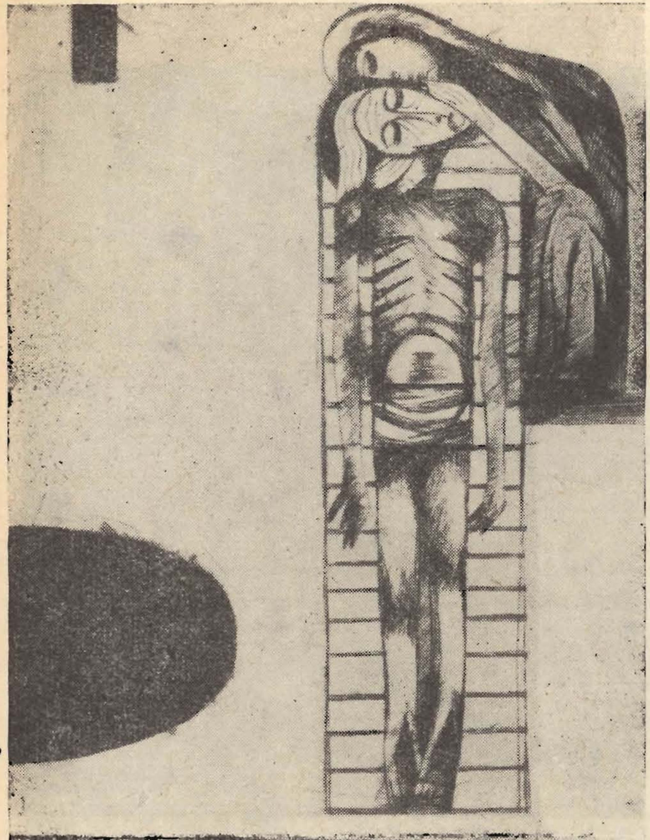
4. WACŁAW KAMOCKI, PROJEKT KOŚCIOŁA W WAŁBRZYCHU



5. BOGNA KRASNODĘBSKA-GARDOWSKA, *NARODZENIE*



6. ALOJZY BYSTROŃ, *DROGA KRZYŻOWA*
Foto Z. Holuka



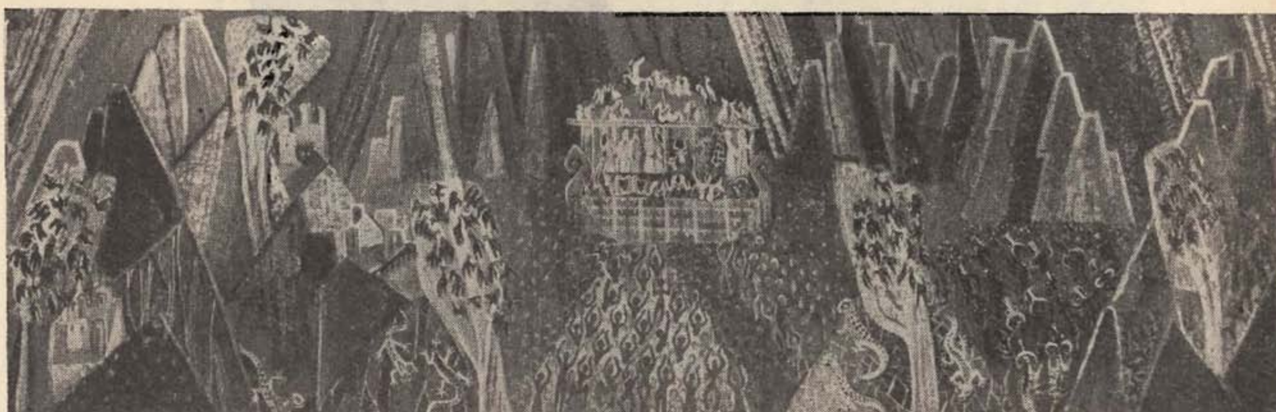
7. HANNA SZCZYPIŃSKA, *PIETA*
Foto Z. Holuka



8. KRYSTYNA MIODOŃSKA, *MĄŻ BOLEŚCI*
Foto Z. Holuka



9. JAN RZYSZCZAK, *ZŁOŻENIE DO GROBU* — *Foto Z. Holuka*



10. HELENA GAŁKOWSKA, PROJEKT GOBELINU *POTOP*. — Foto J. Werner



11. HELENA GAŁKOWSKA, PROJEKT GOBELINU *DANIEL W LWIEJ JAMIE*
Foto J. Werner

TREŚĆ ZESZYTU

Cena zł 12.—